

А. С. Поршнева

МИР ЭМИГРАЦИИ В НЕМЕЦКОМ
ЭМИГРАНТСКОМ РОМАНЕ
1930–1970-Х ГОДОВ
(Э. М. РЕМАРК,
Л. ФЕЙХТВАНГЕР, К. МАНН)

Монография

Екатеринбург
Издательство УМЦ УПИ
2014

УДК 830(091)"1930/1970"
ББК 83.3(4Гем)(1930–1970)
П60

Научный редактор: *О. Н. Турышева*, д-р филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

Рецензенты: *Г. И. Данилина*, д-р филол. наук, профессор Тюменского государственного университета; *кафедра мировой литературы и культуры* Пермского государственного национального исследовательского университета

Исследование проведено при финансовой поддержке молодых ученых УрФУ в рамках реализации программы развития УрФУ.

Поршнева, А. С.

П60 Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э. М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн) : монография / А. С. Поршнева ; науч. ред. О. Н. Турышева. — Екатеринбург : Изд-во УМЦ УПИ, 2014. — 306 с.

ISBN 978-8295-0296-6

В монографии исследуется особый, ранее не выделявшийся жанр немецкой эмигрантской литературы — эмигрантский роман. На материале творчества авторов-эмигрантов Э. М. Ремарка, Л. Фейхтвангера и К. Манна реконструируются основные черты художественного мира данного жанра, описывается особый мир эмиграции, присущий всем его образцам. Ключом к его пониманию становятся особые пространственные координаты, демонстрирующие ценностную инверсию по отношению к мифологической модели мира. Пространственные трансформации оказывают соответствующее влияние на сюжетную организацию эмигрантского романа, в которой прослеживаются как преемственность по отношению к архаическим сюжетным схемам, так и их видоизменение, обусловленное спецификой пространства. Выявляется жанровая общность эмигрантских романов трех немецких писателей.

Книга адресована специалистам гуманитарного профиля и студентам филологических факультетов вузов.

УДК 830(091)"1930/1970"
ББК 83.3(4Гем)(1930–1970)

ISBN 978-8295-0296-6

© А. С. Поршнева, 2014
© ООО «Издательство УМЦ УПИ», 2014

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	5	
ГЛАВА I. СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА ЭМИГРАЦИИ В НЕМЕЦКОМ ЭМИГРАНТСКОМ РОМАНЕ: ИНВЕРСИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК.....		24
§ 1. Пространственные координаты мифологической модели мира		24
§ 2. Феномен пространства наци в эмигрантском романе		29
§ 3. Пространство эмиграции в эмигрантском романе.....		38
1. Центральная зона		38
2. Периферия I: первое «кольцо» пространства эмиграции		60
3. Периферия II: второе «кольцо» пространства эмиграции		76
4. Окраина пространства эмиграции		87
ГЛАВА II. КАТЕГОРИЯ СОБЫТИЯ В НЕМЕЦКОМ ЭМИГРАНТСКОМ РОМАНЕ: СЮЖЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КОМПЛЕКС «ПЕРЕХОД ГРАНИЦЫ».....		115
§ 1. Переход границы в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание»		117
§ 2. Переход границы в романе К. Манна «Бегство на север»		139
§ 3. Переход границы в романе Э. М. Ремарка «Возлюби ближнего своего»		149
§ 4. Переход границы в романе Э. М. Ремарка «Триумфальная арка»		156
§ 5. Переход границы в романе Э. М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне»		164
§ 6. Переход границы в романах Э. М. Ремарка «Тени в раю» и «Земля обетованная»		167
§ 7. Переход границы в романе К. Манна «Вулкан»		177

ГЛАВА III. СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА КАК ФАКТОР СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЯ В НЕМЕЦКОМ ЭМИГРАНТСКОМ РОМАНЕ	216
§ 1. Циклическая сюжетная схема.....	216
§ 2. Концентрическая структура пространства эмиграции как детерминанта события	229
§ 3. Расширение центра в пространстве наци как детерминанта события: «Изгнание» Л. Фейхтвангера.....	238
§ 4. Расширение центра в пространстве эмиграции как детерминанта события	244
§ 5. Катарсис в сюжете эмигрантского романа	261
1. Романы с катарсическим сюжетом	263
2. Романы с некатарсическим сюжетом	277
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	286
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	294

Введение

Эмигрантский роман сформировался в литературе немецкой эмиграции после 1933 года, когда значительная часть писателей покинула страну в связи с приходом к власти национал-социалистической партии во главе с Адольфом Гитлером. Эмиграция из нацистской Германии представляла собой очень масштабный феномен. Толчком к массовой эмиграции из Третьего рейха стал принятый новым немецким правительством закон о лишении немецкого гражданства от 14 июля 1933 г., который дал режиму возможность принудительно переводить неугодных лиц в разряд эмигрантов¹. Эмигрантское сообщество, сформировавшееся в последующие годы, состояло из трех основных категорий.

Первую, самую значительную категорию составляли евреи: в ходе «расовых чисток» рейха основной удар был нанесен именно по еврейскому населению. По закону 1936 года евреям было отказано в гражданстве, праве иметь оружие, владеть многими видами собственности, запрещался брак с лицами арийской расы. В ходе так называемой «ариизации» была проведена поголовная конфискация собственности лиц еврейского происхождения². Массовые репрессии евреев начались после 1938 года³. До начала Второй мировой войны Германию покинули 170 тысяч евреев⁴; всего еврейская эмиграция из нацистской Германии составила около 300 тысяч человек⁵.

¹ Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 51.

² Язьков Е. Ф. История стран Европы и Америки в новейшее время (1918–1945 гг.). — М., 1998. — С. 222.

³ Новейшая история стран Европы и Америки. XX век : учебник для студентов высш. учеб. заведений : в 2 ч. — Ч. 1: 1900–1945. — М., 2003. — С. 322.

⁴ Ватлин А. Третий Рейх. — М., 2002. — С. 93.

⁵ Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 48.

Следующей категорией эмигрантов из Германии стали левые политики Веймарской республики (коммунисты и социал-демократы), а также деятели профсоюзных и христианских организаций¹, принципиально не согласные с режимом. Общая численность таких «идейных» эмигрантов составила 30 тыс. человек².

Еще одна группа эмигрантов — видные деятели науки и культуры, количество которых составило около 5,5 тыс. человек³. Как пишет Ю. И. Архипов, «установление в Германии фашистской диктатуры привело к беспрецедентному в истории факту эмиграции не просто отдельных писателей, но едва ли не целой литературы»⁴. Значительная их часть покинула страну после поджога Рейхстага 17 февраля 1933 года: спасаясь от ареста, бежали Арнольд Цвейг, Бертольт Брехт и Елена Вайгель, Франц Вайскопф, Бруно Франк, Альфред Дёблин⁵.

Всего немецкоязычная эмиграция — с учетом эмигрантов из Австрии и Чехословакии (после 1938 года) — составила более 500 тыс. человек⁶.

В ряде исследований отмечается, что большинство эмигрантов переживало в изгнании «экзистенциальный кризис» и «кризис иден-

¹ Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: “Arc de Triomphe” und “Zeit zu leben und Zeit zu sterben” : [Diplomarbeit]. — Lille, 2000/2001. — S. 25.

² Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. —Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 48–49.

³ Ibid.

⁴ Архипов Ю. И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 426.

⁵ Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. — 2000. — № 10. — С. 220.

⁶ Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. —Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 47.

тичности» — «Existenz- und Identitätskrisen»¹, потерю «точек ориентировки» (Orientierungspunkte)². О подобных явлениях в литературной среде Ю. И. Архипов пишет: «Длительность пребывания на чужбине, выпавшие на долю писателей тяжелые испытания, постоянные опасности, травля, угроза выдачи фашистским властям, бегство от надвигающегося лавиной вермахта — это приводило иногда к глубокой душевной депрессии. В эмиграции покончили с собой К. Тухольский, Э. Толлер, С. Цвейг, Э. Вайс, В. Беньямин, В. Газенклевер»³. Доминирующим ощущением у эмигрантов была «бездомность» — Unbehaustheit/homelessness⁴. Единственной возможностью ее преодоления была интеграция в социокультурное пространство одной из стран, куда бежали немецкие эмигранты (такие страны обычно называют Zufluchtsland⁵ ‘страна, давшая приют’ или Niederlassungsland⁶ ‘страна, давшая право проживания’). Так, многие немецкие эмигранты, осевшие в Великобритании, отмечали, что там они снова начали испытывать «чувство родины» (Heimatgefühl) —

¹ Kinnebrock S. “Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam”. Lida Gustava Heymann (1868–1943) — eine genuin weibliche Exilerfahrung? // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 109.

² Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: “Arc de Triomphe” und “Zeit zu leben und Zeit zu sterben” : [Diplomarbeit]. — Lille, 2000/2001. — S. 34.

³ Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 428.

⁴ Berghahn M. Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany. — New York ; Oxford, 2007. — P. 127.

⁵ Behmer M. Vorwort // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 15.

⁶ Müssener H. “Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden” — “Schweden ist gut — für die Schweden”: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 39.

«Англия стала в определенном смысле “домом” <home> для большинства респондентов»¹.

Рассмотрение эмигрантского опыта сквозь призму категории «интеграции» дает некоторым исследователям основание разграничить два понятия — *Exil* ‘изгнание, эмиграция’ и *Emigration* ‘эмиграция’, первое из которых исключает возможность включения эмигранта в ненемецкий социум² и представляет собой «journey of no return»³ ‘путешествие без возврата’. При этом, однако, тексты романов об эмиграции не дают основания для разграничения понятий *Exil* и *Emigration* (оно имеет место только в исторической литературе), поскольку слова употребляются как полные синонимы, а «эмигрантами» называются (до момента окончания эмиграции, то есть до принятия гражданства одной из стран за пределами континентальной Европы) все герои, вне зависимости от их планов на возвращение в Германию и способности интегрироваться в принимающие страны.

Другой важной проблемой немецкой эмиграции был выбор линии поведения после краха национал-социализма. Эмигранты задумывались над этим с конца 30-х годов; публиковались книги, посвященные этому вопросу⁴. В результате оформилось два направления. В рамках первого было предпринято разграничение «наци» и «немцев»⁵: утверждалось, что «Гитлер — это не Германия». Носители этой точки зрения питали надежды на построение в Германии

¹ Berghahn M. Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany. — New York ; Oxford, 2007. — P. 201.

² Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 20.

³ Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 18.

⁴ Behmer M. Vorwort // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 17.

⁵ Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich // Ibid. — S. 221.

демократии¹. Этот тип эмигрантского мироощущения был присущ в первую очередь политикам, которые жили «лицом к Германии»². Представители второго направления настаивали на том, что «другой Германии» нет, а наци и немцы — одно и то же³: «Гитлер — это Германия»⁴. На основании этих идей была разработана концепция «коллективной вины» (Kollektivschuld)⁵.

Впоследствии эта экзистенциальная проблематика нашла в произведениях немецких писателей-эмигрантов свое отражение и послужила материалом для художественной обработки. Литературным осмыслением эмиграции занимались писатели, очень разные по своим мировоззренческим и творческим установкам, что, однако, не препятствует сравнительному анализу созданных ими произведений об эмигрантах.

В качестве материала исследования нами были выбраны романы трех авторов-эмигрантов — Эриха Марии Ремарка, Лиона Фейхтвангера и Клауса Манна. Из них наиболее читаемым является Э. М. Ремарк. Популярность писателя связывают в первую очередь с его самым знаменитым романом «На Западном фронте без перемен» (1928). По свидетельству В. фон Штернбурга, «ни один немецкоязычный роман не имел в нашем столетии такого успеха, как “На Западном фронте без перемен”. <...> И по сей день в разных странах роман переводят заново, а в Германии читатели ежегодно покупают от 40 до 50 тыс. экземпляров, хотя после первого издания прошло

¹ Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft // Ibid. — S. 224-225.

² Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // Ibid. — S. 48.

³ Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich // Ibid. — S. 217.

⁴ Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft // Ibid. — S. 235-238.

⁵ Sywottek A. Tabuisierung und Anpassung in Ost und West. Bemerkungen zur deutschen Geschichte nach 1945 // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. — Opladen, 1987. — S. 243.

уже семьдесят лет»¹. Однако данным романом круг активно читаемых произведений Ремарка не ограничивается. По словам Штернбурга, «за рубежом сочинения Ремарка постоянно выходят и в новых переводах. Общий годовой тираж, по приблизительным оценкам, выражается цифрой в несколько миллионов. И спустя почти три десятилетия после смерти писателя он не забыт, его читают во всем мире»².

При этом в России и СССР литературоведческий интерес к творчеству писателя был заметно слабее интереса читательского. На сегодняшний день существует только одна посвященная его произведениям русскоязычная монография — «Творчество Ремарка-антифашиста» Т. С. Николаевой (1983). Кроме того, романам Ремарка посвящено несколько десятков статей, где анализируются отдельные содержательные аспекты его произведений.

Для подавляющего большинства исследователей Ремарк является в первую очередь «потерянным» писателем, сформировавшимся «под влиянием первой мировой войны, ее политических и экономических последствий»³; принадлежностью к «потерянному поколению» объясняют присущие Ремарку «представление о мире как непроницаемом хаосе»⁴, «пацифизм и политический нейтрализм»⁵. Разрабатывать тему эмиграции Ремарк продолжает вплоть до самой смерти в 1970 г.; последний роман его эмигрантской пенталогии — «Земля обетованная» — остается незавершенным. Д. В. Затонский в связи с этим отмечает, что писатель всегда «тематически <...> отстаёт от современности»⁶.

¹ Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. — 2000. — № 10. — С. 210.

² Там же. — С. 256.

³ Затонский Д. В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 198.

⁴ Там же. — С. 203.

⁵ Нечепорук Е. М. Эрих Мария Ремарк // История зарубежной литературы XX века. — М., 1984. — С. 85.

⁶ Затонский Д. В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 205.

Эмигрантские романы Э. М. Ремарка рассматриваются историками литературы преимущественно в следующих аспектах:

- проблемно-тематическом: констатируется факт неоднократного обращения писателя к теме национал-социализма и выраженный антинацистский пафос его романов¹;
- биографическом: подчеркивается автобиографизм романного творчества Ремарка, в том числе автобиографическая основа его эмигрантских романов²;
- психоаналитическом: утверждается, что написание ряда романов было для него в первую очередь «проговариванием» травматичного опыта эмиграции³.

Системных наблюдений над поэтикой эмигрантских романов Ремарка не проводилось, так как в поле зрения исследователей в этом аспекте попадал только роман «Триумфальная арка»⁴.

¹ См., например: Николаева Т. С. Творчество Ремарка-антифашиста. — Саратов, 1983. — С. 107–129; Книпович Е. Послесловие // Иностранная литература. — 1971. — № 12. — С. 179–182; Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э. М. Триумфальная арка. — М., 1982. — С. 3–10; Сучков Б. Книга, которая судит // Иностранная литература. — 1955. — № 4. — С. 201–208; Затонский Д. В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 198–214, и др.

² См., например: Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarques Exil-Romanen // Text + Kritik. — 2001. — № 149. — S. 30–41; Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э. М. Триумфальная арка. — М., 1982. — С. 3; Николаева Т. С. Творчество Ремарка-антифашиста. — Саратов, 1983. — С. 107–129, и др.

³ См.: Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarques Exil-Romanen // Text + Kritik. — 2001. — № 149. — S. 30–41; Placke H. Nazizeit, Exil und Krieg in E.M. Remarques Roman „Die Nacht von Lissabon“ (1961) — das Sich-Erinnern und Aussprechen // U. Heukenkamp (Hrsg.). Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961). — Amsterdam ; Atlanta, 2001. — S. 91–102; Schreckenberger H. Erich Maria Remarque im amerikanischen Exil // Th. F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. — Osnabrück, 1998. — S. 264; Orłowski H. „Die Grenze der Zwei. Oder auf der Flucht vor der Trivialität“: zu den Romanen von Erich Maria Remarque // Th. F. Schneider. (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. — Osnabrück, 1998. — S. 13–26.

⁴ См.: Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э. М. Триумфальная арка. — М., 1982. — С. 3–10; Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen

В контексте общей эмигрантской ситуации 1933–1945 гг. Э. М. Ремарка обычно не рассматривают. Так, в статье П. П. Сагава, посвященной жизни деятелей немецкой культуры во французской эмиграции¹, выделены разделы, посвященные Лиону Фейхтвангеру, Генриху Манну, Томасу Манну и Людвигу Маркузе, но имя Ремарка там не фигурирует, несмотря на то что он тоже является выдающимся деятелем немецкой культуры и до 1939 года часто и подолгу жил во Франции. Для иллюстрации кризиса идентичности, который переживали эмигранты и в первую очередь эмигрировавшие из Германии интеллектуалы, В. Фрювальд и В. Шидер обращаются в первую очередь к фигуре С. Цвейга, а Ремарк в этом контексте не упомянут (хотя о кризисном самоощущении эмигранта он писал)². Карел тер Хаар, говоря о «литературной эмиграции», приводит такие имена, как Элизабет Августин, Вольфганг Кордан, Хайнц Вилек, Конрад Мерц³, но не упоминает Ремарка. В статье Гая Штерна «Как они приспособились и приспособились ли вообще: немецкие писатели в эмиграции в США» Ремарк тоже не фигурирует, хотя Штерн пишет как раз о живших в американской эмиграции литературных деятелях и журналистах — таких как Бертольт Брехт, Хильда Шпиль, Альфред Нойманн, Йоханнес Урцидиль, Герта Паули⁴, Саламон Дембитцер⁵, Юли-

Remarques und die Rezeption in Frankreich // Th. F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. — Osnabrück, 1998. — S. 371–384; Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Examensarbeit]. — Köln, 2001, и др.

¹ Sieh: Sagave P-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 58-73.

² Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 21.

³ Haar C. ter. Zur Integrationsproblematik emigrierter deutscher Autoren in den Niederlanden // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. — Hamburg, 1981. — S. 63.

⁴ Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. — Hamburg, 1981. — S. 68.

⁵ Ibid. — S. 69.

ус Баб¹. У других исследователей предметом исследовательского интереса становится эмигрантский опыт Томаса Манна (Гельмут Коопманн)², Макса Тау (Ганс-Иоахим Зандберг)³. «Удавшаяся интеграция» (geglückte Integration)⁴ А. Дёблина в американское социокультурное пространство становится объектом изучения в статье Э. Рилея «Христианство и революция: О романном цикле Альфреда Дёблина “Ноябрь 1918 года”». К имени же Ремарка в связи с понятием «эмигрантской литературы» (Emigrantenliteratur, Emigrationsliteratur, Exilliteratur, exile literature) и проблемой эмигрантского мироощущения обращаться не принято. И. Шлёссер отмечает, что Ремарк не воспринимается как автор-эмигрант (Exilautor)⁵.

В. фон Штернбург находит этому объяснение в невключенности Ремарка в литературный быт его времени: еще в период огромного успеха романа «На Западном фронте без перемен» обращает на себя внимание «молчание многих мэтров», которое «вызывает у него горечь и досаду». Он явно ошеломлен реакцией Томаса Манна, чей роман «Волшебная гора» он ставит очень высоко. <...> Бертольт Брехт, Генрих Манн, Франц Верфель, Альфред Дёблин, Лион Фейхтвангер, Роберт Музиль, часто высказывавшиеся в статьях, письмах, дневниковых записях о произведениях своих современников, тоже не оставили сколько-нибудь обоснованных суждений о творческих способностях своего самого читаемого современника. И тому были причи-

¹ Ibid. — S. 71.

² Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: “Wo ich bin, ist die deutsche Kultur” // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 103–114; Koopmann H. Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. — Opladen, 1987. — S. 13–29.

³ Sandberg H-J. Das Los der Fremde: Trauer und Zuversicht als Kategorien der Vermittlung im Werk und Wirken des Emigranten Max Tau // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 115–121.

⁴ Riley A. W. Christentum und Revolution: Zu Alfred Döblins Romanzyklus “November 1918” // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 91.

⁵ Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Examensarbeit]. — Köln, 2001. — S. 4.

ны. Роман Ремарка шел нарасхват, и многие признанные мастера лишились дара слова, глядя на незавидные тиражи собственных произведений. Интеллектуальная элита судила о Ремарке с нравственных и политических позиций — и крайне редко с литературных. Он же, в свою очередь, признавался в письме в ненависти к «окололитературной среде»¹. Эта тенденция усилилась в период эмиграции, когда у большинства писателей-эмигрантов вызывал «недоумение» «образ жизни Ремарка. Для них, испытывавших в эмиграции нужду и помнивших, что в Европе идет война, что там убивают людей и бомбят города, были неприемлемы эпикурейские привычки и манеры спутника голливудских звезд, жившего в Калифорнии с ними по соседству»². «Его успех, его богатство, его “небуржуазный” стиль жизни»³ стали, по Штернбургу, первой причиной того, что фигура Ремарка не рассматривалась в контексте немецкой эмигрантской литературы.

В качестве второй причины исследователь называет дистанцированность Ремарка от общественной деятельности писателей-эмигрантов, которая позволяла им ощущать свою солидарность перед лицом общей угрозы, образуемой национал-социализмом. По словам Штернбурга, «Ремарк хранит молчание. И не будет высказываться еще долго. Не станет ближайшие годы писать ни в один из многочисленных эмигрантских журнальчиков, влачащих жалкое существование в Париже, Лондоне, Амстердаме, Праге... Как и в годы перед крушением республики, его подписи не найти под воззваниями и призывами антифашистских организаций. В середине 30-х немецкие эмигранты страстно полемизируют друг с другом по вопросу создания “Народного фронта”, союза либеральной буржуазии, социал-демократов и коммунистов, который должен преградить дорогу европейскому фашизму. Генрих Манн — идейный лидер этого движения.

¹ Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. — 2000. — № 10. — С. 215.

² Там же.

³ Там же. — С. 217.

Лиона Фейхтвангера бурная дискуссия побуждает поехать в 1936 году в Россию...»¹. Эту особенность в поведении Ремарка отмечает и Д. В. Затонский: «Он никогда не примыкал ни к какому направлению и, казалось, не следовал ничьему примеру. У него свой, очень специфический круг проблем, свои, “ремарковские”, герои, своя манера видеть и рисовать действительность»². В литературных центрах немецкой эмиграции — таких, как Санари сюр Мер во Франции («где сплоченной писательской колонией жили Г. Манн, Р. Шикеле, Л. Фейхтвангер, А. Цвейг, Э. Толлер, В. Газенклевер, Г. Кестен, А. Керр и др.»³), — Ремарк не появлялся, с основанным в 1933 году в Париже Союзом немецких писателей⁴ не контактировал, в «выработке единой программы антифашистской борьбы» и в подготовке и проведении Международного конгресса в защиту культуры⁵ не участвовал. Вследствие этого эмигрантское писательское сообщество не воспринимало Ремарка как одного из «своих» и не высказывалось о его романах. При этом его творчество не в меньшей степени, чем творчество других писателей-эмигрантов, репрезентирует закономерности литературного процесса в эмиграции — по меньшей мере в том его аспекте, который связан с романом об эмиграции.

В отличие от Ремарка, Лион Фейхтвангер воспринимается как писатель, связанный с культурным контекстом немецкой эмиграции. В 1933 году он покинул Германию, первые несколько лет эмиграции провел во Франции, позже переехал в США⁶. Если Ремарк сознательно покинул страну в январе 1933 года, то в случае с Фейхтвангером

¹ Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка // Иностранная литература. — 2000. — № 10. — С. 221.

² Затонский Д.В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 213.

³ Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 434.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т.. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 381.

большую роль сыграли благоприятно сложившиеся обстоятельства: «Когда сжигались книги, Фейхтвангера не было в Германии. Возвращаясь в марте из продолжавшейся несколько месяцев лекционной поездки по США, он задержался в Швейцарии и Южной Франции. На свое счастье! Ведь нацисты ненавидели его как автора “Успеха”, первого ярко выраженного антифашистского романа, и могло статься, что писателю, склонному к созерцательности и пассивности, не удалось бы вовремя эмигрировать, разве что по счастливой случайности»¹. После начала Второй мировой войны Фейхтвангер попал в лагерь для интернированных, откуда вскоре бежал². Всю оставшуюся жизнь он прожил в эмиграции и умер в 1958 году в Калифорнии.

В рамках деления немецкой антитоталитарной литературы на «книги, где фашизм изображался как неизбежное и непреодолимое метафизическое зло» и «книги, <...> где фашизм изображался как зло совершенно конкретное, обусловленное определенной расстановкой классовых сил»³, Фейхтвангер обычно попадал во вторую группу. Согласно устоявшейся точке зрения, «его волновал и занимал единственный вопрос — о путях, перспективах и движущих силах социальных изменений, свидетелем которых он был. В разные периоды жизни он отвечал на него по-разному, но всегда раздумья над судьбами человечества составляли пафос его духовных и творческих исканий и понуждали пристально вглядываться в меняющуюся картину мира»⁴.

¹ Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере // Хильшер Э. Поэтические картины мира. — М., 1979. — С. 167–168.

² Рачинская Н. Н. Лион Фейхтвангер. — М., 1965. — С. 42.

³ Гугнин А. А., Карельский А. В. Литература Германии // Зарубежная литература XX века : учеб. для вузов по направлению и специальности «Филология» / под ред. Л. Г. Андреева. — М., 1996. — С. 437.

⁴ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 301. Кроме указанного собрания сочинений, эта работа Б. Л. Сучкова опубликована в следующих изданиях: Сучков Б. Л. Фейхтвангер // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 543–566; Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. — М., 1969. — С. 241–334 (более полная версия).

Основным направлением творчества Фейхтвангера принято считать историческую романистику (романы «Еврей Зюсс», «Безобразная герцогиня», трилогия об Иосифе Флавии, «Гойя», «Лже-Нерон»)¹. При этом исследователи неоднократно отмечают, что он «переносит в прошлое <...> конфликты и проблемы современности»², допускает «осовременивание истории»³. Эта «концепция исторического романа как романа прежде всего о современности»⁴, «исторического романа, где проблемы XX столетия как бы подчиняли себе исторический материал»⁵, окончательно сложилась у Фейхтвангера, по свидетельству Н. Н. Рачинской, в 30-е годы. На сегодняшний день считается признанным фактом, что Фейхтвангер «создал новый тип исторического интеллектуального романа»⁶. По словам Б. Л. Сучкова, «известность он завоевал главным образом как автор исторических романов, но, по сути, лишь одна современность приковывала к себе властно и неотвратно его внимание»⁷.

Помимо исторических романов, Фейхтвангер является автором романной трилогии «Зал ожидания», в которую вошли «Успех», «Семья Опперман» и «Изгнание». Это «произведения, объединенные единством антифашистской темы. <...> Свою трилогию Фейхтвангер назвал “Зал ожидания”, уподобляя современное человечество пассажирам, ждущим отправки поездов на огромной станции истории.

¹ См.: Апт С. Послесловие // Хильшер Э. Поэтические картины мира. — М., 1979. — С. 191–192; Николаева Т.С. Проблема прогрессивной исторической личности в романе Л. Фейхтвангера «Лисы в винограднике» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблемам жанра : межвуз. науч. сб. — Саратов, 1983. — С. 19.

² Сучков Б. Л. Томас Манн // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т.. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 69.

³ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. — М., 1969. — С. 269.

⁴ Рачинская Н. Н. Лион Фейхтвангер. — М., 1965. — С. 35.

⁵ Там же. — С. 84.

⁶ Гиривенко А. Н. Feuchtwanger, Lion — Фейхтвангер, Лион // Гиривенко А. Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. — М., 2003. — С. 67.

⁷ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Собр. соч. : в 3 т.. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 301.

<...> он считает своим долгом указать современникам на ту кассу, где, по его мнению, продается транзитный билет на главный поезд истории»¹. Говоря о трилогии в целом и о романе «Изгнание» в частности, исследователи обращают внимание, во-первых, на отражение в этих произведениях событий актуальной немецкой истории; во-вторых — на их выраженный антинацистский пафос; в-третьих — на наличие у Фейхтвангера героев, служащих выразителями его левых политических убеждений (Каспар Прекль в «Успехе», Ганс Траутвайн в «Изгнании»²). Эти убеждения, а также наличие в романах Фейхтвангера таких героев позволяло отечественному литературоведению советского периода однозначно квалифицировать его — в отличие от Ремарка и К. Манна — как «правильно» мыслящего писателя, который занят «поиском иных духовных ценностей, лежащих за пределами либерально-буржуазных представлений о гуманизме»³ и преодолел свои заблуждения: среди них — «недоверие к идее революционного насилия, излишнее преувеличение роли личности, недооценка роли народных масс как истинной движущей силы истории»⁴. С большой долей вероятности можно предположить, что обилие подобных оценок и вообще статус «благонадежного» автора, который Фейхтвангер имел в Советском Союзе, стали одной из причин резкого снижения исследовательского интереса к нему в постсоветской России.

Клаус Манн, из всех трех авторов наименее известный и наименее изученный, покинул Германию в 1933 году, и эмиграция стала для него, согласно немногочисленным материалам о нем, толчком к творческой эволюции и достаточно серьезным изменениям в творческой манере: «Путь этого писателя показателен для некоторых ха-

¹ Там же. — С. 341.

² См., например: Николаева Т. С. Проблема прогрессивной исторической личности в романе Л. Фейхтвангера «Лисы в винограднике» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблемам жанра : межвуз. науч. сб. — Саратов, 1983. — С. 21.

³ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б.Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. — М., 1969. — С. 283.

⁴ Рачинская Н. Н. Лион Фейхтвангер. — М., 1965. — С. 5.

рактенных тенденций внутри немецкой эмигрантской литературы. В 20-е годы Клаус Манн, стремясь утвердить самостоятельную литературную репутацию, независимую от славы отца, Томаса Манна, увлекся декадансом и мистикой, слыл эстетом и индивидуалистом. Годы эмиграции стали временем духовного прозрения и гражданского возмужания писателя. Об этом свидетельствуют как энергичная организационно-редакторская работа, так и художественная практика Клауса Манна этих лет и в первую очередь его «Мефистофель»¹. К этому периоду в творчестве К. Манна принадлежат его романы «Бегство на север» и «Вулкан». Первый из них, однако, вообще не упоминается ни в контексте немецкой эмигрантской литературы, ни в контексте творчества Манна; о «Вулкане» встречаются краткие справки в энциклопедических изданиях. Так, Ю. И. Архипов упоминает этот роман в своем обзоре немецкой эмигрантской литературы: «К. Манн рисует в этом романе довольно широкую и пеструю картину немецкой эмиграции. Антифашистский пафос романа очевиден, однако поставленная в нем проблема — искусство и политика — несколько теряется за дотошным, в натуралистическом вкусе, описанием жизни эмигрантского дна: шпионов, наркоманов, сутенеров, гомосексуалистов, сомнительных девиц, воров. <...> не они составили большинство и тем более цвет эмиграции — на это указывал сыну и Томас Манн. Гораздо больше было в эмигрантской среде таких, как актриса Марион Каммер...»². «Правильным» пониманием происходящих исторических процессов К. Манн, как и Э. М. Ремарк, в глазах советской критики не обладал³.

Принадлежность Манна к сообществу литераторов-эмигрантов, в отличие от Ремарка, осознается и проговаривается. Во многом это обусловлено тем, что он «активно занимался антифашистской деятельностью, был редактором первого литературного журнала

¹ Архипов Ю. И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 441.

² Архипов Ю. И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 442.

³ См.: Там же.

для эмигрантов “Собрание”»¹. В Европе Манн оставался до 1936 года, когда переехал в США, где прожил до конца войны. После краха тоталитарного режима он вернулся в Германию, где в 1949 года покончил жизнь самоубийством².

Если говорить об эмигрантской литературе в целом, то ее существование в полной мере осознается исследователями: так, в пятитомную «Историю немецкой литературы» включена глава «Немецкая литература в изгнании»³. В рамках литературы немецкой эмиграции принято выделять несколько тематических блоков. Как отмечает Т. Л. Мотылева, «в литературе немецкой эмиграции борьба с фашизмом разворачивалась в разных формах, на разных тематических плацдармах. <...> Видные писатели в ту пору обращались то к жизненно достоверным картинам гитлеровского рейха, то к художественному иносказанию»⁴. Среди таких «форм» литературного выражения несогласия с тоталитарным режимом Третьего рейха выделяются следующие:

- 1) исторический роман гуманистической направленности («Лже-Нерон» Л. Фейхтвангера, «Иосиф и его братья» Т. Манна и др.)⁵;
- 2) «романы (или пьесы), где фашизм осознавался как угроза, нависшая над всем миром, и рисовался в условных и вовсе фантазмагорических формах»⁶;
- 3) произведения, запечатлевавшие «жизненно достоверные кар-

¹ Гиривенко А.Н. Mann, Klaus — Манн, Клаус // Гиривенко А.Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. — М., 2003. — С. 85.

² Там же. — С. 85–86.

³ Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 426–452.

⁴ Мотылева Т.Л. Актуальность антифашистского романа. Размышления о новых книгах // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. — Сб. 5 / сост. Н.А. Афанасьев, М.П. Топер. — М., 1983. — С. 27.

⁵ Мотылева Т.Л. Актуальность антифашистского романа. Размышления о новых книгах // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. — Сб. 5 / сост. Н.А. Афанасьев, М.П. Топер. — М., 1983. — С. 27.

⁶ Там же.

тины гитлеровского рейха»¹ — к ним тематически примыкает и эмигрантский роман.

Общей тенденцией, характеризующей немецкую эмигрантскую литературу, Ю. И. Архипов считает «значительную политизацию творческой деятельности подавляющего большинства писателей — даже тех, кто в канун исторических испытаний был подчеркнута аполитичен, а нередко и близок декадансу (Клаус Манн и др.). В годы катастрофы декадентские мотивы исчезли из немецкой литературы, что еще раз показало, как мало нуждается в них мир “в его минуты роковые”. Зато неизмеримо выросло и окрепло гражданское звучание этой литературы, мобилизованной на борьбу с фашизмом»².

Обозначенная Ю. И. Архиповым тенденция к политизации эмигрантской литературы включает в себя и появление эмигрантского романа — отдельного тематического блока в антитоталитарной, или, как принято было говорить в советской критике, «антифашистской» литературе. При этом эмигрантский роман не был выделен историками литературы в отдельный тип повествования в рамках немецкой антитоталитарной литературы. Однако общность тематики и проблематики позволяет предположить и определенное сходство в принципах построения художественного мира в произведениях данной группы; выявление такой общности определяет направление нашего исследования.

Материалом исследования послужили следующие эмигрантские романы, созданные немецкими писателями-эмигрантами:

- эмигрантская пенталогия Э. М. Ремарка — «Возлюби ближнего своего» (1941), «Триумфальная арка» (1945), «Ночь в Лиссабоне» (1962), «Тени в раю» (1968), «Земля обетованная» (1970);
- «Изгнание» Л. Фейхтвангера (1939);
- «Бегство на север» (1934) и «Вулкан» (1939) К. Манна.

Во всех этих произведениях из перспективы одного или несколь-

¹ Там же.

² Архипов Ю. И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 426–427.

ких героев-эмигрантов выстраивается особый мир — *мир эмиграции*. Ситуация эмиграции оказала мощное влияние на картину мира как писателей, покинувших Третий рейх, так и их героев.

Своеобразие этого мира изучается нами в двух основных направлениях. Во-первых, особое внимание мы уделяем пространственным координатам мира эмиграции. В этом мы следуем за традицией обособленного изучения пространства и времени, составляющих в совокупности художественный хронотоп, которая является, по наблюдениям Н. Д. Тamarченко, достаточно устойчивой¹. Причем, как показывает ряд исследований («Художественное пространство в прозе Гоголя», «Заметки о художественном пространстве» и «О метаязыке типологических описаний культуры» Ю. М. Лотмана, «Пространство и текст» В. Н. Топорова, «К семиотическому изучению культурной истории большого города» В. В. Иванова и др.), подход, нацеленный на акцентированное описание пространства, не менее продуктивен, чем изучение хронотопа в его единстве, т. к. в ряде случаев именно пространство играет ведущую роль в создании «виртуальной реальности» произведения, хотя в принципе важность категории времени нельзя отрицать. Сосредоточенность на художественном языке пространства имеет смысл и в нашем случае, т. к. эмигрантский роман представляет собой тип литературного произведения с ярко выраженной «пространственностью». Исключительная важность пространственного компонента во многом обусловлена тематикой данного типа произведений, поскольку сама по себе эмиграция представляет собой пространственный феномен. Этим обусловлено наше первоочередное внимание к пространственным характеристикам мира эмиграции, анализируемым в первой главе монографии.

Во-вторых, объектом нашего изучения становится сюжет эмигрантского романа, теснейшим образом связанный с его пространственной организацией. Сюжетология эмигрантского романа демонстрирует определенные пространственно обусловленные закономер-

¹ Тamarченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 179.

ности. И пространство, и сюжет произведений Ремарка, Манна и Фейхтвангера обладает рядом общих черт, выявлению которых посвящены вторая и третья главы.

Примечания

Все фрагменты оригинальных текстов Э. М. Ремарка, К. Манна и Л. Фейхтвангера, а также опубликованная на немецком и английском языке научная литература цитируются в тексте монографии в нашем переводе.

Ссылки на изучаемые романы даются в квадратных скобках в следующем виде:

EMR Liebe — Remarque E.M. Liebe deinen Nächsten / Erich Maria Remarque. — Wien ; München ; Basel : Verlag Kurt Desch, 1956. — 320 S.

EMR Arc — Remarque E.M. Arc de Triomphe / Erich Maria Remarque. — СПб. : КОРОНА принт : КАРО, 2000. — 480 с.

EMR Nacht — Remarque E.M. Die Nacht von Lissabon / Erich Maria Remarque. — СПб. : КАРО, 2005. — 384 S.

EMR Schatten — Remarque E.M. Schatten im Paradies / Erich Maria Remarque. — Stuttgart ; Hamburg ; München : Deutscher Bücherbund Stuttgart, 1971. — 480 S.

EMR Land — Remarque E.M. Das gelobte Land / Erich Maria Remarque. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1998. — 442 S.

LF Exil — Feuchtwanger L. Exil / Lion Feuchtwanger. — Berlin : Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. — 794 S.

KM Vulkan — Mann K. Der Vulkan: Roman unter Emigranten / Klaus Mann. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. — 572 S.

KM Flucht — Mann K. Flucht in den Norden / Klaus Mann. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003. — 288 S.

Глава I. Структура пространства эмиграции в немецком эмигрантском романе: инверсия мифологических характеристик

§ 1. Пространственные координаты мифологической модели мира

Мифологический «подтекст» является важным аспектом семантики пространственных образов. В целом присутствие в литературе мифологического кода на сегодняшний день считается установленным фактом¹. Специфику мифологизации в реалистическом типе повествования — к которому принадлежит эмигрантский роман — Н. Л. Лейдерман определяет следующим образом: «Это принцип конструирования образа мира посредством диалогического соотнесения переднего плана, отображающего житейскую повседневность, с “планом Вечности”, воплощенным прежде всего в традиционных и религиозных мифах, в устойчивых мифологемах народной культуры, в “вечных образах” искусства и т. п.»². Сфера пространственного моделирования не является в этом процессе исключением, поскольку художественное пространство часто является полем обращения литературы к мифу: художественный Космос «генетически восходит к Космосу мифологическому»³.

«Мифология как система представлений ориентирована на воплощение целого мироздания, она оформляется в виде модели мира»⁴, представляющей собой «результат божественного творческого акта»⁵, и пространственные координаты являются для этой модели основополагающими⁶. Бинарные оппозиции, с помощью которых описывается пространство, сопоставимы с соответствующими важными оппозициями мифологического мышления, какими являются,

¹ См. об этом, например: Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 57–58; Лейдерман Н.Л. Теория жанра. — Екатеринбург, 2010. — С. 60.

² Лейдерман Н.Л. Теория жанра. — Екатеринбург, 2010. — С. 766.

³ Там же. — С. 83.

⁴ Там же. — С. 61.

⁵ Элиаде М. Аспекты мифа. — М., 2005. — С. 136.

⁶ См.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. — Екатеринбург, 2010. — С. 64.

среди прочих, *верх/низ, левый/правый, близкий/далекий, внутренний/внешний, большой/маленький, теплый/холодный, сухой/мокрый, тихий/громкий, светлый/темный*¹. Эти элементарные семантические оппозиции дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме (*небо/земля, земля/подземный мир, земля/море, север/юг, запад/восток, день/ночь, зима/лето, солнце/луна*) и в социуме (*свой/чужой, мужской/женский, старший/младший, низший/высший*). Бинарные оппозиции такого рода соотносятся с ключевой оппозицией мифологического мышления — *профанное/сакральное*²; таким образом, описываемая ими модель космоса оказывается не только четко структурированной, но и ценностно маркированной. Именно на материале мифологии чаще всего говорится о свойстве пространства «быть хорошим или плохим, своим или чужим, человеческим или божественным»³. А. Я. Гуревич отмечает, что в архаической картине мира «время, как и пространство, может быть добрым и злым, благоприятным для одних видов деятельности и опасным и враждебным для других; существует сакральное время, время празднества, жертвоприношения, воспроизведения мифа, связанного с возвращением “изначального” времени, и точно так же существует сакральное пространство, определенные священные места или целые миры, подчиняющиеся особым силам»⁴.

Е. М. Мелетинский отмечает, что «в развитых мифологиях космогоническим мифам соответствует развернутая в пространстве и структурно наглядная космическая модель»⁵. Дифференциация космического пространства по горизонтали строится, как правило, на противопоставлении центра и периферии: «Пространство возникает не только (и, может быть, не столько) через от-деление его от чего-

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 230.

² См.: Там же.

³ Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 4.

⁴ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972. — С. 28.

⁵ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 212.

то, через вы-деление его из Хаоса... но и через раз-вертывание его вовне по отношению к некоему центру (т. е. той точке, из которой совершается или некогда совершилось это развертывание и через которую как бы проходит стрела развития, ось раз-ворота)»¹. Центр в некоторых мифологиях обозначается как «средняя земля» (например, Мидгард в скандинавской мифологии, «буквально — “срединная усадьба”, возделанная, культивированная часть мирового пространства»²); это место пребывания людей, обитаемая, упорядоченная «своя» земля, безопасная для человека и, соответственно, положительно маркированная. Не освоенная культурой «дикая» периферия — окраины космоса (например, враждебный людям мир чудовищ и великанов — Утгард³), — напротив, связана с остаточным хаосом: сюда вытеснены персонифицирующие хаос хтонические чудовища, великаны, боги старшего поколения и т. д.⁴.

Качественная дифференциация пространства в вертикальном направлении — результат космогонического акта отделения земли от воды и неба от земли⁵. Происходит выделение трех уровней пространственной вертикали — *небесного*, *земного* и *подземного*. Возникает, таким образом, «своего рода “нормальная” трихотомическая структурная схема космоса, включающая необходимое пространство между землей и небом. <...> Трихотомическое деление — результат двойного противопоставления *верха* и *низа*, а затем и дифференцированной характеристики нижнего мира как местопребывания мертвых и хтонических демонов и верхнего как местопребывания богов, а впоследствии и “избранных” людей после их смерти»⁶.

Как отмечает Е. М. Мелетинский, «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса,

¹ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 239.

² Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972. — С. 41.

³ Там же.

⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 216–217.

⁵ Там же. — С. 207, 215.

⁶ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 207–214.

т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии. <...> Мифические существа, персонифицирующие хаос, побежденные, скованные, низверженные, часто продолжают существовать на окраинах космоса, по берегам мирового океана, в подземном “нижнем” мире, в некоторых частях неба, т. е. в соответствующих частях мифологической пространственной модели мира»¹.

Космическая модель оказывается, таким образом, разделенной на зоны хаоса (подземный мир и периферия) и космические, упорядоченные зоны («средняя земля», небесный мир). Космос и Хаос могут противопоставляться друг другу как *пространство* и *непространство*². По В. Н. Топорову, отделение космоса от хаоса — результат «собираения» пространства человеком: «Идея собирания пространства — ведущая в теме обживания пространства, усвоения его... Некогда в начале творения пространство было простерто, разбросано, повсюду (уровень Творца в чистом виде). Но через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных ему смыслов»³, то есть качественно дифференцируется, организуется вокруг некоего сакрального центра, по мере удаления от которого «сакральность» пространства убывает, а «профанность» нарастает⁴. Ключевая «в организации предметно-пространственного окружения» оппозиция «порядок-хаос» «дала толчок осмыслению всего комплекса жизнеустройства, включающего отношения между людьми»⁵.

В архаической картине мира важной чертой пространства, которую во многом сохраняет и художественное пространство литературных произведений, является антропоморфность — «космос антропоморфен, и вместе с тем мир человека не отделен или слабо отделен

¹ Там же. — С. 205, 212.

² Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 234.

³ Там же. — С. 242.

⁴ См.: Там же. — С. 256.

⁵ Иконников А.В. Город — утопии и реальное развитие // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. — М., 1996. — С. 76.

от мира природы. Поэтому социальные категории <...> теснейшим образом связаны и переплетаются во многих цивилизациях с космическими категориями. И те и другие одинаково важны для построения “модели мира”, действующей в обществе»¹. По определению О. Г. Щербининой, человек — это «малый космос»². В. Н. Топоров пишет: «Хотя существуют разные точки зрения <...> первичен ли антропоморфичный код, с помощью которого описывается Вселенная, или космологический код, которым можно описать тело человека, — в настоящее время, кажется, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что роль источника должна быть отдана человеку и его телу. Именно по этой модели мифопоэтическое сознание первоначально строило описание Вселенной»³. На материале древнескандинавской поэзии также можно говорить о первичности антропоморфного кода, поскольку в ней «многократно встречается уподобление частей человеческого тела явлениям неживой природы и наоборот: органический и неорганический мир обозначался через элементы человеческого тела. Голову называли “небом”, пальцы — “ветвями”, воду — “кровью земли”, камни и скалы — “костями”, траву и лес — “волосами земли”»⁴.

М. М. Бахтин описывает антропоморфное кодирование космической структуры на материале карнавальной картины мира: «Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. <...> Тело и телесная жизнь <...> носят здесь космический и одновременно всенародный характер»⁵. Вертикальная дифференциация космоса, основанная на противопоставлении верха и низа, соответствует вертикали человеческого тела: верх соотносится не только с небом, но и с лицом (головой и — в перспек-

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972. — С. 16.

² Щербинина О.Г. Деревенские мистерии // Щербинина О.Г. Символы русской культуры. — Екатеринбург, 1998. — С. 7.

³ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 244.

⁴ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972. — С. 40.

⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — С. 26.

тиве — рациональным началом в человеке). Низ — это, во-первых, земля — «поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)»¹; во-вторых — «производительные органы, живот и зад»². Сущность антропоморфного кодирования пространства заключается, таким образом, в отождествлении на символической основе микрокосма (человеческое тело) и макрокосма (биология и космология)³ и имеет мифологические корни. Из архаических представлений о тождестве микрокосма и макрокосма вырастает представление о взаимовлиянии и взаимной обусловленности человека его местом и наоборот: «Тело вписывается в некое место, трансформируется от обживания этого места»⁴.

В литературном произведении «мифологический архетип присутствует и как определяющий структурный принцип, и как прообраз для дальнейших интерпретаций»⁵ — это справедливо и в отношении пространственного моделирования. Образы художественного пространства в ряде случаев соотносятся — эксплицитно или имплицитно — с мифологической моделью мира и маркируются, соответственно, как *хаос* или как *космос* — со всеми вытекающими отсюда дифференциальными признаками. Мифологическая по своему происхождению «оппозиция “хаос/космос” лежит в основании любой эстетической деятельности»⁶.

§ 2. Феномен пространства наци в эмигрантском романе

Во всех изучаемых нами романах образ художественного пространства моделируется на основании противопоставления центра и периферии, восходящего к мифологическому мышлению. Как отмечает Е. М. Мелетинский, с помощью оппозиции центра и перифе-

¹ Там же. — С. 27.

² Там же. — С. 28.

³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 145.

⁴ Ямпольский М. Демон и лабиринт. — М., 1996. — С. 306.

⁵ Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 58.

⁶ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург, 1997. — С. 35.

рии пространство дифференцируется по шкале сакральное/профанное¹. Двойное, а в некоторых случаях тройное противопоставление центра и периферии формирует в пространстве эмигрантского романа концентрические круги, характеризующиеся разной степенью символической удаленности от центра и имеющие разный ценностный «заряд». В связи с этим наиболее логичный путь изучения пространства эмигрантского романа — последовательный анализ сначала его центральной зоны, а затем периферийных «кругов» по мере их удаления от центра.

В двух изучаемых романах — «Изгнание» и «Бегство на север» — выведено, помимо пространства эмиграции, еще и пространство наци (в других романах такого явления не наблюдается). «Пространством наци» мы называем пространство, организованное с точки зрения героев, поддерживающих тоталитарный режим Третьего рейха. Его появление связано с тем, что в романе «Изгнание» в число персонажей попадает и ряд представителей национал-социалистического режима, которые — практически наравне с героями-эмигрантами — выступают как субъекты сознания². В романе «Бегство на север» эта роль отведена Йенсу, который, будучи шведом, является, тем не менее, носителем представлений о мире, присущих наци и их сторонникам (среди шведов — героев этого романа — представлены как симпатизирующие наци, так и сочувствующие эмигрантам персонажи).

Из двух обозначенных произведений наиболее обстоятельно пространство наци развернуто в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание». Согласно устоявшейся в отечественном литературоведении точке зрения, функция героев-наци в романе такова: «Их собственные отношения друг с другом, определяющиеся страхом, взаимным недоверием, карьеристской расчетливостью, передают в миниатюре отно-

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 230.

² Терминологический смысл данному понятию придает Б.О. Корман. См.: Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. — Куйбышев, 1981. — С. 50.

шения между руководителями нацистской партии и государства в самой Германии»¹. Однако эти персонажи играют не менее важную роль и в качестве носителей особых представлений о мире. Их присутствие в романе не только как объектов внешнего по отношению к эмигрантам мира, но и как «субъектов сознания» делает возможным существование пространства наци, связанного с пространством эмиграции отношениями ценностной инверсии.

В глазах героев-наци — в первую очередь, Эриха Визенера и Конрада Хайдебрега — наиболее «ценным», аксиологически положительным участком пространства является Германия, а в ней — Берлин и резиденция Гитлера. Эрих Визенер, начальник парижского отделения официальной немецкой газеты *Westdeutsche Zeitung*, транслирует своим читателям такое видение мира: «Его задача состояла в следующем — представить незначительную экономическую забастовку парижских транспортных работников немецким читателям так, чтобы у них <...> сложилось впечатление, будто в демократической Франции все идет наперекосяк, в то время как в авторитарной Германии дела идут по тихой, упорядоченной и все более счастливой колее. <...> Мир в его статьях выглядел так, как того желал Берлин» [LF, Exil: 110]. Для достижения цели — убедить в этом «своих образованных читателей» [LF, Exil: 472] — Визенер не только виртуозно использует возможности своего стиля, но и разрабатывает сложные комбинации, которые направлены против его основного идеологического противника — эмигрантской газеты *Pariser Nachrichten* (PN): «Визенер давно оставил позади свою первоначальную цель — заставить PN замолчать. Его план дошел до того, чтобы заполучить PN в свои руки и дальше руководить ими, замаскированными под орган борьбы против нацистов; но следовало производить нападки только на самые незначительные недостатки режима, чтобы читатели против воли вынуждены были прийти к выводу, что в Третьем рейхе все замечательно и только вредители или принципиальные придиры могут пускать в ход такую тяжелую артиллерию против таких крошечных недостатков» [LF, Exil: 314].

¹ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т.. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 356.

Носителем аналогичной точки зрения — «что в Третьем рейхе все замечательно» — является чрезвычайный посланник фюрера в Париже Конрад Хайдебрегг: «Сегодня он рассуждал о психологии народов, он читал лекцию о поверхностности французов, о характерном для них смещении бюрократии и расхлябанности, об их одаренности в области формы и цвета и нехватке понимания сущности, личности» [LF, Exil: 221]. Противопоставление «упорядоченной и все более счастливой» Германии и «поверхностной» и «расхлябанной» Франции, где «все идет наперекосяк», восходит к оппозиции мифологического мышления *порядок/хаос*.

«Пространство наци» строится по тем же закономерностям, что и пространство классического мифа, — на основе противопоставления «хаоса, то есть состояния неупорядоченности» и «организованного космоса»¹. В пространстве наци, как и в пространстве мифа, «все лучшее, благое, необходимое для человека всегда пребывает в центре мира, <...> а все злое, враждебное и опасное — на его окраине»², т. е. статусом сакральной земли наделяется Третий рейх. В глазах тех героев, с точки зрения которых выстраивается пространство наци, символическим центром мира — наиболее сакральной его точкой — является Берлин, а также резиденция Гитлера в Берхтесгадене. О центральном статусе берхтесгаденской резиденции свидетельствует то, что ее иногда называют «волшебной горой» [LF, Exil: 191]. Гора, «распространенный во всем мире символ близости к Богу»³, материализует идею оси мира⁴; это «очень важный образ центра мира, его середины, ...то священное место, где происходит встреча неба и земли»⁵. В случае с Берхтесгаденом можно наблюдать интересную закономерность: располагаясь географически на периферии Третьего рей-

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 205.

² Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 119.

³ Бидерманн Г. Гора // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 59.

⁴ См.: Там же; Бидерманн Г. Ось мира // Там же. — С. 193.

⁵ Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 119.

ха, он, имея статус священной горы, тем самым «находится в центре мира»¹ и представляет собой «пуп Земли, точку, где начиналось Творение»², является сакральным центром пространства наци. И это не единственный для эмигрантского романа случай, когда символический статус пространственных объектов оказывается более приоритетным для построения модели мира, чем их реальное географическое расположение.

Непосредственно прилегающей к центру «сакральной землей» является территория Третьего рейха, где царит порядок, «реалистический разум», которым не обладают эмигранты [LF, Exil: 601], — в терминологии Г. Бидерманна, это располагающаяся вокруг оси «сфера жизни»³, которая «понимается как “царство середины” (“срединное царство”), как центр земли»⁴; за его границами начинается земля «профанная» и далее враждебная, куда вытесняется, согласно Е. М. Мелетинскому, остаточный хаос.

При этом пространство за пределами «сакральной земли» неоднородно, оно подвергается дифференциации в зависимости от степени удаленности от Третьего рейха — причем удаленности не столько территориальной, сколько символической. Так, и Швейцария, и Франция имеют общую границу с нацистской Германией; однако Швейцарию можно обозначить как участок первого «кольца» вокруг рейха, ближайшей периферии, в то время как Франция оказывается в символическом смысле дальней периферией пространства наци. Это связано с тем, что Швейцария практически не оказывает сопротивления действующим на ее территории немецким агентам. Там регулярно происходят похищения эмигрировавших из Германии журналистов и политических деятелей. Так, одним из главных событий романа Л. Фейхтвангера «Изгнание» является похищение Фридриха Бень-

¹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. — СПб., 1998. — С. 25.

² Там же. — С. 30.

³ Бидерманн Г. Ось мира // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 193.

⁴ Там же.

ямина, одного из редакторов эмигрантской газеты *Pariser Nachrichten*. Чтобы осуществить похищение, нацистские агенты заманивают его именно в Швейцарию — «в Базель <...> к границе» [LF, Exil: 82] — границе немецко-швейцарской, но не немецко-французской.

К числу стран первого «кольца» в пространстве наци принадлежат также Финляндия и Венгрия. Когда в арбитражный суд по делу Бенямина включают финна и венгра, Визенер называет их «представителями наций, которые определенно демонстрировали больше понимания методов Третьего рейха, чем другие народы» [LF, Exil: 470]. А Франция, которая в плане расстояния удалена от рейха так же, как страны первого «кольца» (и даже ближе, чем, скажем, Финляндия), в «качественном» отношении составляет уже второе «кольцо» вокруг него.

Еще одним маркером различий между «кольцами» является эмигрантская пресса, которая в романе Фейхтвангера не представлена в Швейцарии, Венгрии и Финляндии, но есть во Франции. Неофициальная нацистская экспансия в страны первого «кольца» делает их слишком опасными и непригодными для проживания там эмигрантов, в то время как Франция, не захваченная этой экспансией, представляет собой благоприятное место, где эмигранты не только живут, но и имеют свой «голос» — газету *Pariser Nachrichten*, которую, как отмечает ее издатель Гингольд, «на противоположной стороне принимали всерьез» [LF, Exil: 342].

Наличие этого «эмигрантского листка» [LF, Exil: 245] получает в контексте мифологизированного пространства наци статус остаточного хаоса, вытесненного на периферию обитаемой земли. Именно для ликвидации РН в Париж приезжает Хайдебрегг, который декларирует цель своей поездки следующим образом: «Одна из задач моей так называемой миссии <...> состоит в том, чтобы покончить с болтовней эмигрантского сброда» [LF, Exil: 223]; «Вопли эмигрантов мешают нам в Берлине. Мы больше не хотим слышать голос господина Траутвайна, мы больше не хотим видеть *Pariser Nachrichten*» [LF, Exil: 224].

Носителями таких пространственных представлений являются в романе Фейхтвангера не только нацистские идеологи, но и обычные

немцы, оставшиеся в рейхе. Таким героем является, например, зять главного редактора PN Хайльбруна Оскар Кляйнпетер, которого «поставили перед выбором — развестись или отказаться от своей клиники» [LF, Exil: 515]. Грета (дочь Хайльбруна и жена Кляйнпетера) подготавливает все необходимое для переезда в Анкару, где мужу предложена профессура и возможность возглавить новую клинику. Кляйнпетер получает возможность не только присоединиться к миру эмигрантов, но и сразу пройти весь путь от родного города в Третьем рейхе до периферии пространства эмиграции, где он обретет утраченное «свое» место и новый дом (которым в случае Кляйнпетера является высоко ценимая им работа). Однако Кляйнпетер принимает решение не ехать в Анкару с женой и дочерью, а остаться в Мюнхене: «Кляйнпетер, вне всякого сомнения, на свой флегматичный лад любил Грету и маленькую Хильду. Но он, несомненно, любил также и свою клинику, свою профессию, свой Мюнхен. Он привык и к тому, и к другому, к своей семье и к своей профессии, он крепко держался за одно и не мог упустить другое и снова и снова оттягивал решение, от чего он должен отказаться. Конечно, пока он был в Лондоне, ему казалось совершенно невозможным навсегда расстаться с Гретой и ребенком. Но он столь же мало был способен расстаться со своей больницей, как только снова принимался там за работу и Грета из плоти и крови больше не была рядом» [LF, Exil: 516]. В силу такой привязанности Кляйнпетера к Мюнхену Грета не может добиться от него согласия на переезд в Анкару: «он с самого начала был полон решимости остаться в Мюнхене. Он принял решение в пользу своей клиники и отказался от нее» [LF, Exil: 517]. Система ценностей героя выстроена ценностростремительным образом, наиболее положительной в аксиологическом смысле точкой в его картине мира является Мюнхен, который полностью подчиняет себе Кляйнпетера; не будучи наци, он, тем не менее, является носителем точно такого же представления о пространстве, как и герои, официально представляющие идеологию нацизма.

В романе Клауса Манна «Бегство на север» пространство наци, по сравнению с пространством эмиграции, развернуто менее подробно. В произведении не выведен ни один герой-наци, но среди персонажей присутствует носитель их точки зрения — Йенс, младший брат Карин

(шведской подруги немецкой эмигрантки Иоганны, у которой та останавливается). Он симпатизирует Германии, и немцы в его глазах — «великий народ», который «нашел самого себя, найдя своего фюрера» [КМ, Flucht: 149]. Он декларирует свое отношение к нацистскому режиму и Германии в целом следующим образом: «Да, я в очень большой степени *за* Германию. <...> Все, что происходит в Германии, должно иметь определенный *смысл*. Ведь в Германии же ничего не происходит без смысла и разума» [КМ, Flucht: 18]. Представление о Третьем рейхе как зоне разума и порядка, за пределами которой располагаются «дикие» территории (где не находит поддержки немецкая политика и разворачивают свою политическую деятельность эмигранты), характерно для сторонников нацистского режима; соответственно, Йенс может быть квалифицирован как герой, с точки зрения которого выстраивается пространство наци.

По отдельным замечаниям Йенса можно заключить, что в его глазах пространство за пределами Германии «ухудшается», — например, в аспекте дорожного строительства: «В окрестностях города дороги еще вполне приличные; но дальше, в сельской местности, фу... В Германии, ... да, там везде хорошие дороги!» [КМ, Flucht: 20]. Бытовые привычки немецкого населения тоже кажутся Йенсу наилучшими из всех возможных: он находит «немецких дам всегда хорошо одетыми» [КМ, Flucht: 147].

В соответствии с такими ориентирами Йенс видит наиболее желательный вариант развития событий в максимальном расширении территории, на которой установлены порядки Третьего рейха. Происходящее в Германии в его глазах — «исторические события, народное движение. <...> Мы все должны этому поучиться!» [КМ, Flucht: 149]. Йенс произносит застольный тост: «За Германию! <...> Я иностранец, но я всегда ее любил. И сейчас — именно сейчас я люблю ее больше, чем когда-либо! <...> Я желаю здравствовать и большому политическому движению, которое и *нашей* стране принесет тот же порядок, ту же сознательность и оздоровление, которым сейчас радуется Германия. Фашистское движение в нашей стране — пусть оно живет и побеждает!» [КМ, Flucht: 150]. Это желание Йенса согласуется с экспансионистскими стремлениями самого Третьего рейха.

Географическое положение своей страны Йенс описывает в следующих выражениях: «И я не знаю, была ли в Германии опасность большевизма так близка, как здесь. Мы здесь живем всего в паре часов езды от Петербурга — от Ленинграда, как они его теперь называют. Мы имеем врага у своих границ» [КМ, Flucht: 23–24], — здесь Йенс фактически называет положение своей страны периферийным по отношению к Германии. Именно она является в его картине мира страной «центральной», охваченной культурой, благоустроенной и безопасной (т. е. свободной от «опасности большевизма»). Йенс отзывается о Германии «восторженно» [КМ, Flucht: 20] и считает ее наиболее цивилизованной страной, отличающейся «хорошими дорогами», «порядком», «сознательностью», «разумом» и «осмысленностью» всех происходящих там событий.

Как и в романе «Изгнание», пространство за пределами Третьего рейха (в мире Йенса — сакральной земли) подвергается дифференциации в зависимости от степени символической удаленности от Германии. Швеция, родная страна Йенса, относится к первому «кольцу» вокруг Германии и не является в его глазах настолько же «разумной» и правильно устроенной территорией, какой является Третий рейх. В мифологическом пространстве ей соответствует начинающаяся за границами сакральной земли земля профанная, населенная варварами и не испытавшая цивилизующего влияния разума. Второе после профанной земли «кольцо» — враждебная земля, населенная чудовищами и заполненная хаосом, — представлено в картине мира Йенса в первую очередь Россией, которая связана для него с «опасностью большевизма» и описывается словами «враг у наших границ» [КМ, Flucht: 23–24]. В рамках такой картины мира наиболее желательными пространственными трансформациями оказываются те, которые направлены на расширение центральной «разумной» зоны за счет прилегающих территорий; одной из возможных форм такого расширения Йенс считает установление в Швеции режима, аналогичного немецкому. Шведское гражданство не препятствует герою быть носителем той точки зрения, из которой выстраивается пространство наци — система представлений о мире, в основе которой лежит аксиология национал-социалистического режима.

При этом нельзя утверждать, что в романе К. Манна пространство наци и пространство эмиграции представлены одинаково. Случай Йенса — скорее набросок, чем развернутая картина пространства наци. В произведении определенно доминирует эмигрантский взгляд и такая система представлений о мире, которая формирует пространство эмиграции.

Таким образом, пространство наци в романах Л. Фейхтвангера и К. Манна демонстрирует сходство с пространством классического мифа как в плане структуры, так и в плане аксиологии. В силу этого пространство эмиграции, выстроенное в этих романах, представляет собой ценностную инверсию не только пространства наци, но и пространства традиционного мифа, о чем и пойдет речь в следующем параграфе.

Феномен пространства наци интересен тем, что он представляет собой случай резкого расхождения картины мира автора и его героев. И для Манна, и для Фейхтвангера наци и сочувствующие им герои принадлежат к враждебному лагерю, их оценка — даже в тех случаях, когда она не выражена в прямом авторском слове, — однозначно негативна. В качестве ценностного «противовеса» пространству наци в эмигрантском романе моделируется пространство эмиграции, которое, в отличие от первого, во многом является проекцией авторского видения мира.

§ 3. Пространство эмиграции в эмигрантском романе

Во всех изучаемых романах герои-эмигранты являются идеологическими оппонентами героев-наци и носителями противоположных ценностных установок. Пространство, организованное с их точки зрения, мы называем пространством эмиграции.

1. Центральная зона

Пространство эмиграции, как и пространство наци, повторяет структуру пространства в классическом мифе: в центре мира располагается Третий рейх, а вокруг него — на периферии — выстраиваются концентрические круги с различным аксиологическим статусом.

Третий рейх как «внутреннее» пространство

Центральное положение Третьего рейха в очень большой степени задается лексикой с пространственным значением, используемой героями для описания своих перемещений и задания пространственных координат, причем персонажи всех изучаемых романов пользуются схожими выражениями:

- ‘Но я могла бы выехать и на поезде’ — «Ich hätte doch auch mit dem Zug hinausfahren können» [KM, Flucht: 8] (Иоганна, «Бегство на север»): *hinausfahren* — досл. ‘выехать наружу’;
- ‘... действительно ли все получилось, и ты выехала’ — «... ob alles geklappt hat und ob Du wirklich rausgekommen bist» [KM, Flucht: 64] (письмо Бруно Иоганне, «Бегство на север»): *rausgekommen* — досл. ‘вышла наружу’;
- ‘мне сказали, что легче всего выехать через северную границу’ — «... man hat mir gesagt, es sei am leichtesten, an der nördlichen Grenze herauszukommen» [KM, Flucht: 67] (Иоганна, «Бегство на север»): *herauskommen* — досл. ‘выйти наружу’;
- ‘Ты снаружи, твой отец снаружи, твоя мать снаружи. Я снаружи — но моя жена в Германии. И я ничего о ней не знаю’ — «Du bist draußen, dein Vater ist draußen, deine Mutter ist draußen. Ich bin draußen — aber meine Frau ist in Deutschland. Und ich weiß nichts von ihr» [EMR, Liebe: 28] (Штайнер — Керну, «Возлюби ближнего своего»).

Герой романа К. Манна «Вулкан» эмигрант Мартин Корелла замечает, «как не любят нацистов *снаружи*» [KM, Vulkan: 16; выделено мной. — А. П.]. Марион накануне отъезда в Париж говорит ему следующее: «Только не надейся, что там, *снаружи*, нам будет так уж просто» [KM, Vulkan: 20; выделено мной. — А. П.]. Когда Тео Хуммлер рассуждает о необходимости нелегально переправлять в Германию пропагандистский материал, призывающий к сопротивлению режиму, он пользуется выражением *nach drinnen* ‘туда внутрь’ [KM, Vulkan: 140], а об эмигрантской прессе и издательствах говорит, что они открываются *draußen* ‘снаружи’ [KM, Vulkan: 141]. Марион говорит о себе и своих единомышленниках-эмигрантах: «мы здесь снару-

жи» [KM, Vulkan: 255], а Абель называет наци «эти варвары там, внутри [*drinnen*], в рейхе» [KM, Vulkan: 361].

Подобного рода лексика определяет статус Третьего рейха как центральной пространственной единицы в мире героев, вокруг и «снаружи» которой располагаются все остальные страны. В романе «Бегство на север» Рагнар — швед, не любящий Германию, — тем не менее в каком-то смысле тоже рассматривает ее как центральную часть пространства, поскольку она располагается «посередине Европы» [KM, Flucht: 148]. Схожим образом герои Фейхтвангера описывают происходящее в Третьем рейхе такими словами, как «несправедливость и насилие *в сердце Европы*» [LF, Exil: 127; выделено мной. — А. П.].

Символически центральную зону мира эмигрантов образует Германия, «снаружи» которой располагается остальной мир. В силу этого пространство эмиграции не является гомогенным: оно разделено на качественно отличные друг от друга участки, имеющие принципиально разные характеристики. Ю. М. Лотман описывает такой феномен следующим образом: «Разграничение на *этот* (близкий, наш — в дальнейшем “Э”) и *тот* (чужой, их — в дальнейшем “Т”) миры происходит таким образом, что между двумя частями не возникает однозначного соответствия. Э и Т приписывается разная мерность. Существа, населяющие Т, принципиально не похожи на “нас”»¹.

В «нормальной», недеформированной модели мира статусом «этого», своего пространства наделена центральная зона, которая является, соответственно, не только организованным, — «организованность трактуется как вхождение в замкнутый мир»², — но и аксиологически положительным участком: его отношения с внешним миром описываются в рамках противопоставлений культуры и варварства, посвященных и профанов³. В архаической древности «свою страну люди представляли окруженной неким магическим кругом, образу-

¹ Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 123.

² Там же. — С. 120.

³ Там же.

ющим замкнутое пространство. Правители объезжали ее, “окольцовывали” во время специальных царских ритуалов. Примером могут служить многодневные хеттские праздники, когда царь и царица совершали ритуальный объезд своей страны, повторяя путешествие солнца. Таким образом царь, ответственный за благополучие страны и народа, защищал землю и подданных, отделяя их ритуальной границей от внешнего мира»¹. Противоположную расстановку аксиологических маркеров демонстрирует пространство эмиграции: в нем негативные оценочные смыслы закреплены за центром (внутренней зоной), а позитивные — за периферией (внешней зоной) пространства.

Общие оценочные характеристики центрального пространства:

Третий рейх как враждебная земля

Центральный, «внутренний» участок пространства эмиграции обладает — по сравнению со всеми остальными — самым негативным статусом, это худшая из всех пространственных зон, на которые оно делится.

Третий рейх в пространстве эмиграции представляет собой темный, «потерянный мир» [КМ, Flucht: 93]. По определению Иоганны, Германия — страна, принявшая «решение о тотальной бесчеловечности» [КМ, Flucht: 139]. Третий рейх и все риски, связанные с проживанием там, для Иоганны ассоциативно связаны с адом: «... эти ночи в чужих квартирах, когда вслушиваешься в звуки, что-то зашуршало — это они, они обнаружили мое укрытие, это арест. И страх перед концентрационным лагерем, который означает ад» [КМ, Flucht: 67]. В письме ее матери «встречались боязливые намеки на обстоятельства, от которых страдала пишущая, на террор, неопределенность и царящую повсюду ложь; на запустение жизни — внешне роскошно отделанное, перекрываемое шумом пропаганды, но все же безжалостное прогрессирующее» [КМ, Flucht: 92]. Происходящее в Германии Иоганна квалифицирует как «варварство» [КМ, Flucht: 99], а деятелей

¹ Альбедиль М.Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 137.

режима называет «убийцами» [KM, Flucht: 100]. В глазах Рагнара Германия также не является цивилизованной страной: «... они вообще не разделяют цивилизации, поэтому они настолько неуверенные, что вечно размахивают саблями... Он до смешного бездарен для жизни, этот народ с его высокомерной сосредоточенностью на сверхпроблемах, что он никогда, никогда не попадал в круг цивилизации. И это причина, единственная причина того, почему он угрожает нашей цивилизации, к которой у него нет доступа. И вот теперь он снова поднялся и хочет все порушить, и весь мир должен дрожать, и изводить себя заботами, и быть вежливым с этими злобными дураками. <...> только прусский дух, эта отвратительнейшая форма азиатчины, будет стремиться к тому, чтобы из чего-то благоразумного получилась катастрофа, типично немецкая, во всей ее низости немецкая катастрофа; они развяжут войну... <...> Я желаю Германии поражения огромного масштаба. Ее следует превратить в руины, чтобы она не могла больше и пальцем пошевелить. Иначе покоя не будет. В прошлый раз все разрешилось слишком хорошо. Она ничему не научилась, получив такой подарок, как свое поражение. <...> Она должна находиться под контролем и надзором цивилизованных государств, должна быть полностью зависима от их воли, должна быть почти их колонией — иначе она, со своей стороны, уничтожит цивилизованные государства» [KM, Flucht: 266–268]. В мифологической проекции статус Германии уравнивается здесь со статусом враждебной земли, не имеющей никаких признаков цивилизации и представляющей собой постоянную угрозу для охваченных культурой государств, располагающихся в сакральной земле.

Э. М. Ремарк для выражения этих же смыслов пользуется определенными символическими параллелями. В его романах, где наци тоже квалифицируются как «варвары» [EMR, Land: 303], настойчиво повторяется отсылка к средневековой инквизиции. Роберт Росс, увидев в музее портрет Великого Инквизитора кисти Греко, называет Инквизитора «добрым прообразом гестапо и всех палачей мира» [EMR, Schatten: 160]. Хааке он называет «незначительным инструментом в куске темного Средневековья» [EMR, Arc: 376], что опять же маркирует Третий рейх как пространство отсталое и культурой не охваченное.

В романе К. Манна «Вулкан» Германия маркируется как «плохая» территория с помощью многочисленной негативной оценочной лексики, относимой ко всему немецкому. Так, наци названы «разбойниками» [КМ, Vulkan: 198], немецкая политика описывается словами *Schandtat* ‘подлость’, *Dummheit* ‘глупость’, *Infamie* ‘низость’, *Entgleisung* ‘неправильный шаг’ [КМ, Vulkan: 128]. Наци, по определению Марии-Луизы фон Каммер, матери Марион, — «непочтительные плебеи» [КМ, Vulkan: 66]; «наци воняют» [КМ, Vulkan: 68]; «Те, кто сейчас правит в Германии, — грязные людишки» [КМ, Vulkan: 61]. В других случаях наци названы «гуннами» [КМ, Vulkan: 507], «правящими уголовными элементами» [КМ, Vulkan: 332] и «тиранами» [КМ, Vulkan: 333]. По определению Абея, «в настоящее время в моем отечестве сброд получил право преследовать порядочных людей» [КМ, Vulkan: 126]. Один из таких преследователей, коллега Абея Безенкольб, организовавший его увольнение из университета, — *Untier* ‘чудовище’ [КМ, Vulkan: 465].

Берлин в глазах фактически примкнувшего к сообществу немецких эмигрантов Марселя Пуаре — «совсем испорченный» город [КМ, Vulkan: 28]. Тилли фон Каммер, совершая тайную поездку в Берлин в надежде увидеть своего арестованного жениха Конни, отмечает: «Она отсутствовала не более четырех месяцев, и ничего не изменилось. — Нет, изменилось все. Даже небо над Берлином выглядело не так, как раньше; оно затвердело, как стекло, — так казалось Тилли, — и посылало какой-то блеклый свет» [КМ, Vulkan: 86]; «Берлин страшно изменился» [КМ, Vulkan: 87]. Мартин Корелла рассуждает: «В Берлине я жить не хочу. Там отвратительно» [КМ, Vulkan: 92]. Германия в целом — страна «всеобщего упадка» и «варварства» [КМ, Vulkan: 255], где «невозможно дышать воздухом, отравленным этими чудовищами» [КМ, Vulkan: 314].

Для Марии-Луизы фон Каммер «наци — это низший класс» [КМ, Vulkan: 61], а Германия — страна, «где порядочные люди не могут быть спокойны за свою жизнь» [КМ, Vulkan: 68]. Давид Дойч называет национал-социализм «инфернальным феноменом» [КМ, Vulkan: 102]. Кикжу — герой, который, являясь по происхождению латиноамериканцем, мировоззренчески принадлежит к сообществу немец-

ких эмигрантов и неоднократно об этом заявляет, — напрямую соотносит наци, их государство и их деятельность с дьявольским началом: «Я их [наци] тоже не люблю. Недавно я говорил о них с моим благочестивым дядюшкой — он такой умный человек. Он говорит, что немецкий фюрер послан дьяволом; что он — Антихрист во плоти» [КМ, Vulkan: 58]. Эти слова героя очень выпукло выражают представления эмигрантов и мировоззренчески близких к ним персонажей о Третьем рейхе как средоточии всего самого негативного и разрушительного.

В романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» символическим центром пространства эмиграции является, как и в пространстве наци, один из немецких городов — для большинства фигурирующих в романе героев-эмигрантов это Мюнхен, для главного редактора *Pariser Nachrichten* Франца Хайльбруна и издателя Гингольда — Берлин. Практически все, с чем сталкиваются эмигранты, постоянно сравнивается с покинутыми городом и страной, а деятельность многих из них имеет смысл постольку, поскольку она направлена на создание оппозиции Третьему рейху путем издания эмигрантской газеты. «Отсчет», который ведется эмигрантами от Мюнхена или Берлина, охватывает не только генеральную линию их журналистской деятельности, но и бытовое «измерение» их жизни. Так, основная характеристика французской кухни в глазах Траутвайна — то, что она отличается от мюнхенской [LF, Exil: 30]. Многие сохраняют в эмиграции свои привычки с немецким «отпечатком» или материальные свидетельства своего немецкого прошлого — тот же Траутвайн говорит «помюнхенски» [LF, Exil: 30].

Фейхтвангер, как и другие авторы, последовательно создает образ Третьего рейха как враждебной земли. В частности, акцентируется внимание на том, что вместо закона и права в Германии царит насилие: «“Горсть насилия лучше, чем мешок, полный права”, — писала “Дойче Юстиц”, официальный листок немецкого правосудия, и Третий рейх действовал в соответствии с этим основным принципом» [LF, Exil: 56]. Согласно мифу, беззаконие царит в варварских и враждебных землях, в то время как в сакральной земле все совершается в соответствии с установленным там правом.

В различных контекстах нацисты именуются «варварами» [LF, Exil: 94] и «гуннами» [LF, Exil: 95]. Посланник фюрера Хайдебрегг именуется в романе «авторитетным варваром» [LF, Exil: 230] и «бегемотом» [LF, Exil: 232, 623, 768]. На символическом языке бегемот — животное, «тождественное библейскому доисторическому монстру бегемоту, <...> которое также ожидается в конце мира как враждебное чудовище, как сатанинский образ зверя»¹. В свете той исключительно негативной роли, которую Хайдебрегг играет в жизни эмигрантского сообщества во Франции, можно утверждать, что в его образе путем неоднократного сопоставления с бегемотом актуализована именно сатанинская составляющая этого образа: «бегемот» Хайдебрегг — это хтонический образ, связанный с разрушением и хаосом. Черниг, характеризуя Третий рейх как дикое место, пользуется словами «болото и джунгли» [LF, Exil: 373]. Мир наци — это мир, лишенный разума, полный «насилия», «глупости и зверства»; по определению Траутвайна — «больная страна» [LF, Exil: 364].

Эмигранты у Фейхтвангера для описания своей оппозиции с наци используют и параллели с античной историей. Например, в эпизоде прослушивания радиопостановки оратории Зеппа Траутвайна «Персы» эмигрант Рингсайс говорит следующее: «Тот, кто принял в себя своего Эсхила, ... знает, что цивилизация всегда победит варварство. И мы тоже победим наших персов» [LF, Exil: 371]. Гарри Майзель, отвечая Рингсайсу, уточняет, что нацистов правильнее называть не варварами (которые в мифологической модели мира размещаются между центральным культурным и заполненным хаосом окраинным пространством), а «полуживотными»: «Персы — варвары, с которыми имели дело греки, — это были люди, это были полноценные народы с постепенно выросшими, органичными воззрениями и обычаями. Не оскверняйте слова “варвары”, почтенный господин тайный советник, применяя его к нашим наци. Вы действительно верите, что такой поэт, как Эсхил, всерьез принял бы этих полуживотных, что он сделал бы эту чернь героями своей трагедии?» [LF, Exil: 372]. В мифоло-

¹ Бидерманн Г. Бегемот // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 26.

гическом контексте «полуживотные» — хтонические существа, представляющие собой стихийные неразумные силы и остаточный хаос, размещенные на окраинах космоса, то есть мы вновь наблюдаем полную инверсию мифологической модели мира.

Подобные явления встречаются и в романе «Бегство на север», где в одном из эпизодов Рагнар определяет происходящее в Германии как *Affenschande* ‘позор’ [КМ, Flucht: 148]; внутренняя форма этого слова — ‘обезьяний позор’. Слово, выбранное Рагнаром, акцентирует «обезьянье» начало в нацистах — не просто варварское, а еще более примитивное, животное. У Л. Фейхтвангера аналогичная параллель развернута более основательно; здесь же разница между «варварами» и «полуживотными» не проговаривается, однако имеют место косвенные свидетельства присутствия в наци животного начала.

Фейхтвангер к своему выводу об укоренении в обители культуры хаоса и варварства приходит еще в первом романе трилогии «Зал ожидания» — «Успех», где один из героев делает следующие наблюдения: «Цивилизация белых ... в связи с вторжением германских варваров в область греко-римской культуры, была отброшена на тысячелетие назад. Теперь, когда с величайшим трудом к этой цивилизации прилепили каких-то жалких четырехста лет, творчеству цивилизованных вновь грозит вторжение менее развитых. Одной из фаз этого варварства и является движение “патриотов”. На всем земном шаре встречаются субъекты, у которых страсть к убийству нельзя заглушить спортом. Необходимость держать таких господ под постоянным врачебным надзором не всегда достаточно учитывается»¹. В «Изгнании» обозначенная параллель между немецким государством и землями, населенными варварами, развивается дальше и преобразуется в наиболее логичное в рамках инвертированного пространства эмиграции соответствие: Третий рейх — это враждебная земля, пространство, населенное чудовищами и заполненное хаосом.

Противопоставление мира эмиграции и Третьего рейха обретает в романе Фейхтвангера еще и «количественное» измерение. Можно

¹ Фейхтвангер Л. Успех. Книги 4–5 // Фейхтвангер Л. Избранные произведения : в 3 т. — Т. 3 : Успех. Книги 4–5; Семья Опперман. — М., 1992. — С. 98.

сказать, что эмиграция и национал-социалистическое государство имеют разный «размер». Эмигрантское сообщество изображается в романе «маленьким», причем такие характеристики ему дают и сами эмигранты, и их оппоненты-наци:

- «наша жалкая немецкая эмиграция» [LF, Exil: 586];
- «Иногда чувствуешь, что мы слишком маленькие для нашей судьбы» [LF, Exil: 593];
- «как убого они выглядят, их PN, хуже маленького провинциального листка. Бедняги, эти Хайльбрун со товарищи. <...> Они пишут для горсточки лишенных власти и денег эмигрантов» [LF, Exil: 98] (Визенер);
- «Какими маленькими были эти люди, насколько они заперты в их прошлом. <...> эта эмиграция была жалким бродячим цирком» [LF, Exil: 267];
- «... в эмиграции все стало таким маленьким, убогим и жалким... <...> эта постоянная маленькая грязь» [LF, Exil: 546];
- «эмигрантский листок» [LF, Exil: 245] (для обозначения эмигрантской газеты используется слово с уменьшительным суффиксом *Emigrantenblättchen*);
- «Это было смешно, когда маленькие, раздробленные партии хотели выступить против такой хорошо организованной власти, как государство наци» [LF, Exil: 446] (Визенер об эмигрантских политических объединениях).

Применительно к отдельным эмигрантам в романе также встречаются подобные характеристики — в том числе даваемые от лица самих эмигрантов. Например, Анна, отговаривая Траутвайна работать в *Pariser Nachrichten*, мотивирует это следующим образом: «Заниматься ежедневной практической политикой — ты же это совсем не умеешь. <...> Ты недостаточно крепок для этого, ты слишком порядочный. Ты хочешь конкурировать с каким-нибудь Гитлером? Чтобы продвинуть хорошее дело, чтобы заставить массы быть за хорошее дело, — сегодня для этого нужно быть Христом и Макиавелли в одном лице» [LF, Exil: 85]. В глазах Анны Зепп не способен заниматься «практической политикой» из-за своего несоответствия масштабам «гигантов» — Макиавелли, Христа и Гитлера; Зепп «недоста-

точно крепкий» (в то время как наци присуща «варварская сила» [LF, Exil: 207]), слишком «маленький» для этого.

Гингольд упрекает редакторов своей газеты в том же, в чем Анна упрекает Зеппа: «Его редакторы — горячие головы. Они объявляют, что нужно замахнуться на целое, нужно вести борьбу, которая поможет всем путем уничтожения целого режима. Он, Луи Гингольд, покорнейше благодарит. Разве он Наполеон? Как ему может прийти в голову желание — ему, отдельному скромному еврейскому коммерсанту — разрушить весь режим древнего зла?» [LF, Exil: 349]. В словах Гингольда фигурирует Наполеон, до которого сам «скромный еврейский коммерсант» не «дотягивает», точно так же как Зепп, по мнению его жены, не «дотягивает» до Гитлера и Макиавелли.

И эмигрантское сообщество в целом, и отдельные эмигранты в романе Фейхтвангера — «смешные», «измотанные», «смехотворные», «недостаточно крепкие» (то есть физически слабые), «слишком маленькие для ... судьбы», имеющие в арсенале газету «хуже маленького провинциального листка», символически «уменьшенные» персонажи, противопоставленные «хорошо организованной власти» наци.

Выступление Швейцарии с дипломатической нотой по вопросу похищения Бенъямина комментируется в романе следующим образом: «Негодование мира сделало маленькую Швейцарию такой мужественной, что она возмутилась против своего могущественного соседа. Давид принял вызов Голиафа» [LF, Exil: 154]. Когда после долгой борьбы мировая общественность добивается освобождения Бенъямина, Визенер комментирует это так: «Он был Давидом, этот Зепп Траутвайн, а сам он — хвастливым Голиафом» [LF, Exil: 676].

Такие детали вносят еще один штрих в образы эмигрантов, которые «меньше» своих противников из Третьего рейха. В свете присутствующих в романе «Изгнание» многочисленных мифологических параллелей уместно отметить, что такое несоответствие «размеров» героев-эмигрантов и героев-наци в определенной мере повторяет соотношение между «размером» людей, населяющих сакральную землю, и существами, персонифицирующими остаточный хаос, вытесненный на периферию мира, поскольку последний был представлен именно гигантскими — по сравнению с человеком — созданиями

(циклопы, чудовища, титаны). Во многих традициях гигантские существа (великаны) — это «символы первичной природы до ее овладения культурным человеком и вместе с тем стадии изначальной дикости, соответствующей *диким людям* (дикарям)»¹. В контексте неоднократно выделенного в романе «большого размера» и неразумия как самих наци, так и их государства идеологическая борьба эмигрантов против Третьего рейха отождествляется с борьбой разума против хаоса и дикости. Б. Л. Сучков в связи с этим пишет, что еще в 1920-е годы «победившая реакция предстала перед ним [Фейхтвангером] как труднооборимая стихия варварства и неразумия — темная, низкая и своекорыстная. <...> Фейхтвангер стал рассматривать историю прошлого и настоящего как постоянное столкновение Разума и варварства. В этом столкновении одинокие представители Разума — люди гуманной мысли и доброй воли — не в состоянии победить стихию варварства, ибо силы этих двух начал, якобы извечно сосуществующих в историческом бытии, находятся в равновесии»². Национал-социализм, как справедливо отмечает Б. Л. Сучков, был для Фейхтвангера «взрывом варварства»³.

Мифологическая оппозиция «маленьких», но наделенных разумом людей, и отличающихся физической мощью, но неразумных и диких, персонифицирующих хаос гигантов реализована в романе в образах эмигрантов и наци; причем, как и собственно пространственная картина мира, в романе она инвертирована по отношению к мифу: гиганты («Голиаф», «полуживотные») населяют центр мира, а разумные, но слабые эмигранты — его периферийные области.

Неразумие является важным аспектом в образах наци, их сторонников и Третьего рейха в целом у всех авторов. Так, в романе Э. М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне» Шварц наблюдает в Оснабрюке людей на площади, слушающих по радио речь оратора-наци: «Они

¹ Бидерманн Г. Великаны // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 35.

² Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. — М., 1969. — С. 268.

³ Там же. — С. 290.

верили всему, что кричал им автомат, и в этом странном гипнозе, который здесь осуществлялся, бросалось в глаза то, что они аплодировали автомату, который не мог ни видеть их, ни слышать, как человека. Это казалось мне характерным для пустой, сумрачной одержимости нашего времени, которое, полное страха и истерии, следует за лозунгами, — все равно, справа или слева они выкрикиваются, лишь бы с массы сняли ответственность и тягостную обязанность думать» [EMR, Nacht: 69]. Неспособность и нежелание думать, умственная неполноценность упомянуты как черты людей, поддерживающих национал-социализм, и в романе К. Манна «Бегство на север»: о фройляйн Зузе — немке из Ганновера, работающей в семье Карин и симпатизирующей режиму, — неоднократно говорится, что она «слишком большая идиотка» [KM, Flucht: 56], имеет «глупые голубые глаза» [KM, Flucht: 176] и «совершенно глупое лицо» [KM, Flucht: 176]. Люди, наделенные умом, напротив, неизбежно занимают обратную позицию и так или иначе «выталкиваются» из страны: Иоганна, родившаяся в Германии, тем не менее, не может считать себя единым целым с «потерянной» [KM, Flucht: 93] и отданной во власть «варваров» страной. По словам Рагнара, «в Иоганне нет ничего немецкого. Она не типична» [KM, Flucht: 147].

У Фейхтвангера в образах Третьего рейха и нацистов тоже неоднократно подчеркивается их неразумие: по определению Чернига, Фридрих Беньямин своей деятельностью политического журналиста «ввязался в борьбу против насилия и глупости» [LF, Exil: 91]. Когда Швейцария передает Германии дипломатическую ноту с требованием выдачи Беньямина, она воспринимается эмигрантами как «высказывание в защиту разума против глупости и зверства, решение в пользу права и против насилия» [LF, Exil: 150].

Очень основательно данный мотив развернут в романе К. Манна «Вулкан»:

- «Если немцы *сходят с ума* — у меня нет желания в этом участвовать. Почему это я должен ждать, пока дело дойдет до апофеоза этого зловещего празднества?» [KM, Vulkan: 20; выделено мной. — А. П.];
- «... холодная и тщеславная, *не очень интеллектуальная*;

чужая...» [КМ, Vulkan: 303; выделено мной. — А. П.] — Сюзанна — младшая из сестер фон Каммер, которая, став совершеннолетней, выходит замуж за наци и возвращается в Германию;

- «Я дрожу за Германию, как за близкого родственника, который становится *душевнобольным*» [КМ, Vulkan: 381; выделено мной. — А. П.];
- «... молодые люди ... с почти *идиотскими* физиономиями» [КМ, Vulkan: 419; выделено мной. — А. П.] — Марион о героях немецкой комедии;
- «Теперь она [Германия], видимо, совсем *сошла с ума?*» [КМ, Vulkan: 428; выделено мной. — А. П.] — американские дамы, с которыми встречается Марион;
- «непристойный хор *идиотизма*; триумфальный рев *ослепленных*» [КМ, Vulkan: 502; выделено мной. — А. П.] — о пении, сопровождающем всеобщую радость по поводу присоединения Австрии к Германии.

К неразумию немецкого участка пространства эмиграции добавляется еще одно связанное с ним свойство. Германия осознается как страна, не охваченная не только разумом, но и культурой. «Одним из самых существенных признаков всякой культуры является разграничение всеобщего пространства (универсума) на внутреннюю — культурную, “свою” — и внешнюю — внекультурную, “чужую” — сферы. С самых древних времен замкнутая “культурная” сфера отождествлялась с упорядоченностью, организованностью (космической, религиозной, социальной и политической), а внешняя — с миром зла, дезорганизации, хаоса, враждебных культовых и политических сил»¹. В данном случае, опять же, наблюдается полная инверсия пространства эмиграции по отношению к «нормальному» пространству: именно внутренняя сфера является внекультурной. В частности, попытки оппонентов апеллировать к факту существования немецкого культур-

¹ Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 380.

ного наследия герои-эмигранты встречают такими возражениями: «Какое отношение немцы имеют к Канту и Гете? Об отношении — точнее, об отсутствии отношения — немцев к этим великим людям вы можете найти исчерпывающие сведения у одного автора, который неплохо разбирался в проблемах психологии» [КМ, Vulkan: 38–39]. По словам Кикжу, «германцы пришли из дремучих лесов, чтобы разрушить христианскую культуру» [КМ, Vulkan: 58], — герой квалифицирует наци как не охваченных культурой (и враждебных ей) дикарей. Американские дамы, отмечая большой духовный потенциал немецкой нации, с возмущением говорят о ее «вырождении» [КМ, Vulkan: 428]. В то время как эмигранты заинтересованы в том, «чтобы люди стали несколько более просвещенными, цивилизованными, несколько более человечными», режим наци стремится «все больше лишать их человеческого облика» [КМ, Vulkan: 103]. По определению Абеля, эмигранты противостоят «духовно бессодержательной агрессии варварства» своим «конструктивным, обоснованным мышлением», «моральной серьезностью» и «высокими культурными амбициями» [КМ, Vulkan: 447–448]. Давид Дойч говорит о «тотальном варварстве, которое означает национал-социализм» [КМ, Vulkan: 102], называет этот режим «воинствующим варварством» и «агрессивным новым язычеством» [КМ, Vulkan: 102], опять же подчеркивая присущее ему отсутствие культуры. Еще более выразительным это определение — «языческий фашизм» [КМ, Vulkan: 380] — становится в устах Кикжу, благочестивого католика.

Обозначенные свойства центрального участка пространства эмиграции полностью вписываются в ту результирующую дефиницию, которую получает Германия у К. Манна: «*Цивилизованные нации* в принципе всегда испытывали отвращение к Германии. Они проявили хороший инстинкт» [КМ, Vulkan: 38; выделено мной. — А. П.]. Третий рейх, не имеющий отношения к цивилизации, населенный «варварами» и существами, которые «лишены человеческого облика», «проклятая страна» [КМ, Vulkan: 142], не обладающая разумом, соотносится в силу этого с «враждебной землей», которая не испытала цивилизующего влияния разума и в которой обитают не люди, а хтонические существа, «чудовища» [КМ, Vulkan: 314], у Фейхтван-

гера — «полуживотные», персонифицирующие хаос. «Хаос большей частью конкретизируется как мрак или ночь, <...> а также в виде отдельных демонических (хтонических) существ, таких как змеи-драконы, древние великаны и боги старшего поколения»¹. Чудовища в классическом мифе «продолжают существовать на окраинах космоса, по берегам мирового океана, ... т. е. в соответствующих частях мифологической пространственной модели мира»².

В рамках важнейшего для всякой модели культуры разграничения внутреннего и внешнего пространства³ в мифологической модели мира «своим» и аксиологически положительным является «внутреннее». Поэтому во всех рассматриваемых романах мы наблюдаем на материале центральной зоны пространства эмиграции полную аксиологическую инверсию по отношению к мифу, переворачивание таких основополагающих для картины мира оппозиций, как сакральная/враждебная земля, космос/хаос, наличие/отсутствие культуры, разум/неразумная грубая сила, человеческое/демоническое.

Частные оценочные характеристики центрального пространства

Помимо выделенной в предыдущем разделе общей тенденции наделения центральной зоны пространства эмиграции — Третьего рейха — статусом враждебной земли, в изучаемых романах наблюдаются и другие — индивидуальные для каждого автора — акценты. В романах Э. М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне» и «Возлюби ближнего своего» они связаны с образом Оснабрюка и родного города Штайнера (в то время как во всех остальных рассматриваемых нами романах родной немецкий город главного героя или героини в число мест действия не входит).

Город является пространственной структурой космического типа, наиболее адекватной человеку. Согласно В. Н. Топорову, в мифологической перспективе город возник, когда человек был изгнан

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 206.

² Там же. — С. 212.

³ См.: Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 152.

из Эдема и связан с преодолением «незащищенности, неуверенности, падшести»¹. Город «несет в себе закреплённую в социальных знаках информацию о разнообразных сторонах человеческой жизни, то есть является текстом»² и противостоит внешнему миру как не-тексту³. Он обладает ярко выраженным признаком замкнутости, отграниченности от внешнего мира. Между внутренним миром города и миром внешним существует четкая граница, которая отделяет «свое» пространство от чужого, «освоенное» от неосвоенного; «в схеме “город” ↔ “мир” в качестве границы выступают стена и ворота, имеющие ясно выраженную пространственную характеристику»⁴. Важнейшие архитектурные элементы городского пространства ориентированы на «создание именно барьеров, преград между разными пространствами — “своим”, освоенным человеком и служащим ему, и “чужим”, внешним, неизвестным, наполненным враждебными силами»⁵. Тем самым пространство города с помощью границы структурирует мир в соответствии с оппозицией сакральное/профанное.

Присущая городскому пространству функция обеспечения безопасности и в Оснабрюке, и в городе Штайнера заменена противоположной: для обоих героев именно родной город является самым опасным местом. В городе Штайнера опасность закреплена за каждым элементом городского пространства в отдельности: «И вот перед ним лежал город. <...> Он видел улицы, он видел опасность, невидимую, молчаливую опасность, которая поджидала его на каждом углу, в воротах каждого дома, в каждом лице» [EMR, Liebe: 304]. Так же чувствует себя Шварц, приехавший в родной город Оснабрюк за своей женой Хелен: «Я поднял глаза: настолько

¹ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 121.

² Лотман Ю. М. Культура и информация // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 152.

³ См.: Там же.

⁴ Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 127.

⁵ Бондаренко И. А. Иерархическая структура древнерусского города (в реализации идеи «вечной гармонии») // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т. В. Степугина. — М., 1996. — С. 117.

сильное у меня было ощущение, что глубокой ночью я стою посреди ярко освещенной витрины — или что снаружи на меня направлен луч прожектора. Мне снова пришло в голову все безумие моей затеи» [EMR, Nacht: 52]. Кроме того, листая телефонную книгу, Шварц обнаруживает, что адрес его жены выглядит по-другому: «... адрес изменился. Вместо Риссмюллер-Платц в книге стояло: площадь Гитлера» [EMR, Nacht: 52]. Факт переименования площади разрывает диахроническую непрерывность городского микрокосма, а ее новое название — «площадь Гитлера» — связывает акт переименования, вызванный установлением в Германии нацистского режима, с процессом превращения страны в темный мир. Переименование «воспринимается в общем контексте как разрушение старого и сооружение на его месте нового. <...> Отмена старых наименований воспринималась как уничтожение “старого мира”, а введение новых как акт создания “новой земли и нового неба”»¹. Переименование Риссмюллер-платц в площадь Гитлера тоже является одним из сигналов создания «нового мира» — темного. Один из персонажей К. Манна говорит о том, что его город (Геттинген) «осквернен» [KM, Vulkan: 45], и Шварц тоже воспринимает упомянутое переименование в таком ключе.

В социоморфном измерении город соотносится с семьей, и по этому критерию Оснабрюк инварианту пространственной структуры города тоже не соответствует. Для того чтобы воссоединиться со своей женой, Шварц вынужден вывезти ее за пределы Германии. Целостность семьи оказывается нарушена в результате официально поощряемого доносительства: «В Тысячелетнем рейхе уже давно нельзя было доверять даже своим родственникам. Доносы постоянно прославлялись спасителями Германии и объявлялись национальной добродетелью. Я и сам это испытал. В свое время на меня донес брат моей жены» [EMR, Nacht: 64–65]. Хелен же открыто заявляет, что ненавидит свою семью [EMR, Nacht: 90].

При этом оба героя — и Шварц, и Штайнер — в определенные моменты демонстрируют стремление увидеть в открывшемся им городе прежний, не «оскверненный» присутствием наци город. В случае Штайнера это желание выражается в том, как он воспринимает

¹ Лотман Ю. М. Тезисы к семиотике русской культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 230.

больничную палату, в которой лежит его умирающая жена Мария: «Маленькая комната лежала здесь в свете послеполуденного солнца, как островок покоя из какого-то другого мира» [EMR, Liebe: 301] — здесь герой, упоминая принадлежность палаты к «другому миру», противопоставляет ее остальному городу как пространство «покоя» и безопасности пространству, захваченному наци и, соответственно, опасному. Это ощущение оказывается ложным, поскольку именно ухаживающая за Марией больничная медсестра совершает донос на Штайнера, в результате которого он схвачен гестапо. То есть свойства «большого» пространства в данном случае подчиняют себе свойства «малого», и желание Штайнера найти в родном городе «островок покоя» оказывается нереализуемым, поскольку в ценностно «перевернутом» пространстве эмиграции родной город героя наделен противоположным его архетипическому значению статусом.

Аналогичное желание посещает и Йозефа Шварца во время его пребывания в Оснабрюке. Когда он встречается с Хелен и собирается идти на квартиру, где они жили раньше, — он начинает видеть городское пространство иначе: «Город, который до этого был опасным, знакомым и в то же время чужим, сейчас начинал жить. Я чувствовал: это происходило потому, что начал жить я сам» [EMR, Nacht: 82]. Герой чувствует: «Я дышал, и мне казалось, будто я дышу *в том же ритме, что и вода...* как будто я был частью моста и вода, как мое дыхание, вместе с ним струилась сквозь меня» [EMR, Nacht: 83–84; выделено мной. — А. П.]. В этот момент Шварц ощущает Оснабрюк как внешнее «продолжение» самого себя, а себя, в свою очередь, чувствует частью «тела» города. Однако герой находится во власти этой иллюзии только некоторое время: свой собственный дом (квартиру, в которой он проживал с Хелен до ареста и эмиграции) Шварц уже не воспринимает как свое «внешнее отчуждаемое тело»¹, каким тот должен являться. В квартире Хелен герой, наоборот, чувствует себя чужим: «Казалось, что вещи хотят схватить меня; я больше не был с ними связан. Внезапно меня прошиб страх: возможно, я больше

¹ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 266.

не был связан и с Хелен» [EMR, Nacht: 89]. Для домашнего пространства, как замечает М. Н. Эпштейн, характерна «полная душевно-телесная освоенность вещи»¹, дом — это «место, где все существа и вещи свои друг для друга»². Отчуждение героя от вещей, заполняющих его дом, — сигнал превращения его в анти-дом, из идеального космоса в его противоположность. Поэтому дом Шварца и Оснабрюк в целом в романе «Ночь в Лиссабоне», как и город Штайнера, представляет собой не «свое», а, напротив, чужое и опасное для героев место, причем опасное даже на фоне остальной территории Третьего рейха: «Опасность будет возрастать по мере моего приближения к Оснабрюку, я это знал» [EMR, Nacht: 42].

Наконец, и Оснабрюк, и город Штайнера становятся у Ремарка «больными» городами. К моменту, когда Хелен покидает город, она уже неизлечимо больна раком. Если символически приравнять приезд Шварца в родной город к возвращению в чрево матери (а город с древних времен является «символом матери»³ — он «связывается ... с мифологемой Великой Матери и ее рождающего чрева»⁴), то это чрево оказывается неизлечимо больным. Аналогичным образом не поддающаяся излечению раковая болезнь у Марии Штайнер делает весь город Штайнера «больным». Справедливость подобного толкования подтверждается тем, что смысл приезда обоих героев в свой родной немецкий город связан исключительно с Хелен в одном случае и Марией в другом — поэтому женский персонаж вполне может «представлять» собой город и городское пространство. Ю. М. Лотман, рассуждая об «отношениях изоморфизма между человеком и всей моделью мира или ее частями»⁵, отмечает: «Может

¹ Эпштейн М. Н. Вещь и слово. О лирическом музее // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. — М., 1988. — С. 313.

² Там же. — С. 314.

³ Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 297.

⁴ Пелипенко А. А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Степугина Т.В. — М., 1996. — С. 39.

⁵ Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.

устанавливаться изоморфизм человека точке внутреннего пространства или всему внутреннему пространству»¹; именно этот случай имеет место в романах «Возлюби ближнего своего» и «Ночь в Лиссабоне», где родной город героя — центральная «точка внутреннего пространства» — отождествляется со смертельно больной женщиной.

Другой — вполне ожидаемый — штрих к характеристике Третьего рейха встречается в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание», где одним из оснований противопоставления центра и периферии, Третьего рейха и эмигрантской Франции становится шкала правдивость/лживость. В частности, Леа — подруга Визенера — неоднократно упрекает его и всю его партию во лжи: «Глупая, твердолюбая ложь, которую вы так охотно производите, — это, дорогой Эрих, в вашей отвратительной политике самое отвратительное» [LF, Exil: 198]. Эмигранты, в свою очередь, позиционируя себя как оппоненты наци, подчеркивают, что они «говорят правду». В частности, специфику эмигрантской газеты Хайльбрун видит в следующем: «Я думаю, мы для того и покинули Германию, чтобы говорить все как есть. Для этого мы и основали наше издание» [LF, Exil: 406]. Траутвайн, слушая немецкую радиостанцию, транслирующую выступление одного из нацистских ораторов, предается следующим размышлениям: «Голос нагло извращал все, что происходило вокруг, превращая все в противоположное “в интересах партии и народа”. Это должен был заметить любой из слушателей, кто сохранил еще хоть маленький остаток разума. Но из тех, кто сидел лицом к лицу с оратором, очевидно, очень немногие были в своем уме» [LF, Exil: 264–265]. Данный фрагмент внутреннего монолога героя дополняет образ «лживого» нацистского руководства разных уровней характеристикой слушателей-немцев, неспособных «сохранить еще хоть маленький остаток разума», «убаюканных глупостью» [LF, Exil: 265]. Царящая в Третьем рейхе ложь еще раз подтверждает его неразумие (которое, как было показано выше, настойчиво подчеркивается у всех авторов): это свойство не только руководства страны, но и граждан, Германия

М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 131.

¹ Там же.

является в романе пространством хаоса, не испытывающим цивилизующего влияния разума ни «сверху», ни «снизу».

Клаус Манн разрабатывает в связи с образом Третьего рейха другой аспект. Герои его романа «Вулкан» неоднократно отмечают неэстетичность Третьего рейха, который представляет собой уродливое пространство, населенное и руководимое уродливыми людьми. В глазах Мартина Кореллы «... все происходящее — фарс. К сожалению, не безобидный. Из человека с такой рожей не сделаешь полубога». Он указал на фотографию Гитлера в газете. «Это безвкусно. Ничем хорошим это не закончится» [КМ, Vulkan: 20]. Марсель Пуаре, сочувствующий немецким эмигрантам, считает Гитлера «самым отвратительным человеком в мире» [КМ, Vulkan: 29], комментируя его внешность в следующих выражениях: «... и эти маленькие усы — безобразные усы, как будто из носа набежала черная грязь...» [КМ, Vulkan: 29]. Мария-Луиза фон Каммер утверждает следующее: «... эти наци — подлые плебеи. Да вы только посмотрите на их лица! Разве люди с хорошей кровью могут так выглядеть?» [КМ, Vulkan: 73–74]. Профессор Самуэль рассуждает: «Грубые физиономии, лишённые прелести, лишённые духа, — меня, художника, они угнетают» [КМ, Vulkan: 491].

Европейские города, а также города за пределами Европы, напротив, получают у героев-эмигрантов противоположную оценку: Цюрих — «прекрасный, солнечный город» [КМ, Vulkan: 77], «красивый и богатый город» [КМ, Vulkan: 77]; «Как красив Париж!» [КМ, Vulkan: 22] (Мартин); «Они [Ганс и Эрнст] находили, что Прага великолепна» [КМ, Vulkan: 89] — «Такой красоты у нас, в Берлине, не найдешь!» [КМ, Vulkan: 89]; Амстердам в глазах Абея — «серьезный и положительный город» [КМ, Vulkan: 115], «прекрасный город» [КМ, Vulkan: 115]. Иерусалим — «прекрасный» [КМ, Vulkan: 489] город, а Нью-Йорку присуща «новая красота» [КМ, Vulkan: 395].

Все выделенные в данном разделе характеристики Третьего рейха, индивидуальные для каждого из рассматриваемых нами авторов, — лживость, неэстетичность и символическое отождествление немецкого города со смертельно больной женщиной (которая является его антропоморфной проекцией) — вполне согласуются с основной тенденцией наделения Германии статусом враждебной земли.

Третий рейх в пространстве эмиграции представляет собой «темный» мир, не имеющий в себе ничего от цивилизации и не испытывающий никакого влияния разума, населенный «варварами», «чудовищами» и «полуживотными». В центре его располагается родной город героя, противоположный по своим свойствам домашнему и городскому пространству. Германия изображается как лживое (Фейхтвангер), уродливое (Манн) или больное (Ремарк) пространство. За ее пределами располагаются другие европейские страны, причем это пространство неоднородно и подвергается дифференциации.

2. Периферия I: первое «кольцо» пространства эмиграции

Первое «кольцо» вокруг Третьего рейха составляют в одном варианте моделирования пространства эмиграции все европейские страны, в другом — только их часть. К первой группе произведений относятся романы Э. М. Ремарка «Тени в раю» и «Земля обетованная», а также роман К. Манна «Вулкан». Во всех остальных случаях европейское пространство дифференцировано: одни страны относятся к первому, а другие — ко второму «кольцу».

Поскольку в «американских» романах Э. М. Ремарка образ первого «кольца» не разработан подробно, имеет смысл анализировать его на материале «Вулкана» К. Манна. В этом романе все европейские страны, за исключением Германии, равноправны и по отношению друг к другу не дифференцированы. Если в произведениях, где реализован альтернативный вариант и европейское пространство дифференцировано, герои обязательно проходят сначала через первое «кольцо» в составе Европы (Чехия, Австрия, Швейцария, Швеция) и только потом перебираются во Францию, то в романе «Вулкан» эмигрантка Ильза Проскауэр, например, приезжает в Париж «прямо из Берлина» [КМ, Vulkan: 33]. В тексте романа неоднократно встречаются свидетельства равнозначности европейского пространства за пределами Третьего рейха:

- «... в этот раз вы поехали в Париж не совсем добровольно». — «Я бы точно так же могла поехать в Лондон» [КМ, Vulkan: 54] — разговор Анны Николаевны Рубинштейн и Марион фон Каммер;

- «Ганс хотел податься во Францию. — “А если тебя там поймают?” — спросил Эрнст. Ганс ответил: “А если тебя здесь [в Швейцарии] поймают? В Германию они нас все-таки послать не могут, мы политические беженцы, это легко можно доказать. Ночью, под покровом тумана, они спроводят нас через ближайшую границу. И мы снова окажемся в стране, где мы, собственно, не имеем права находиться, — и так у нас, похоже, будет продолжаться вечно”» [КМ, Vulkan: 199];
- «Есть страны, где меня поймут. <...> Есть Швейцария, Голландия, Австрия, Скандинавия, Чехословакия...» [КМ, Vulkan: 226];
- «... Ганс Шютте, который не имел права остаться в Праге, а потом в Вене, и во Франции не мог, и в Швейцарии, в Голландии или Скандинавии» [КМ, Vulkan: 279];
- «Он [Эрнст] странствовал где-то по улицам Финляндии... В течение последних месяцев он был выдворен из шести стран и шесть раз переходил границы в ночные часы без соответствующих документов» [КМ, Vulkan: 301];
- «Он [Эрнст] долго рассказывал о своих приключениях на дорогах и постоянных дворах многих стран, о стычках с полицией во Франции, Бельгии, Голландии, Дании, Швеции, Норвегии и Финляндии» [КМ, Vulkan: 364].

Вследствие такой принципиальной недифференцированности всех европейских стран за пределами Германии можно утверждать, что подлинных границ между ними, то есть внутри первого «кольца», нет. Многократно осуществляемое героями-эмигрантами пересечение формально существующих границ между странами первого «кольца» статусом сюжетного события не обладает, поскольку не связано ни с какими пороговыми событиями и не предполагает перемещения в «иное» пространство. По словам Ю. М. Лотмана, «сюжетное движение персонажа (событие) заключается в пересечении им границы пространства модели. Сюжетные изменения, не

приводящие к пересечению границы, “событием” не являются»¹. Подлинная граница, переход которой становится сюжетным событием, отделяет окраинное пространство (за пределами Европы) от первого «кольца» — и ее переход, в отличие от перемещения из одного европейского государства в другое, в силу одного только желания героя или стечения обстоятельств невозможен.

Образы стран первого «кольца» в романе «Вулкан» неоднозначны. Ближайшая по отношению к Германии периферия проявляет себя, с одной стороны, как дружественное эмигранту пространство, в котором он чувствует себя комфортно. В частности, Мартин Корелла воспринимает Париж как «свое», подходящее ему место, и сравнивает этот город с «человеком, с которым составляешь единое целое и с которым, возможно, ты мог бы быть счастлив» [KM, Vulkan: 22]. Одна из эпизодических героинь отмечает, что в Париже она «может чувствовать себя по-настоящему хорошо» [KM, Vulkan: 46]. Уже в первой части романа, которая охватывает 1933–1934 годы, делается вывод о том, что «в эмиграции все устраивались. Она продолжилась немногим более полугода и, тем не менее, уже больше не была приключением, а была привычным состоянием. У всех были планы, большинство уже обзавелось каким-нибудь занятием, а некоторые даже зарабатывали какие-то деньги. В чужом городе передвигались почти с такой же естественностью, как когда-то на родине; у всех были свои постоянно посещаемые места, свой круг знакомых» [KM, Vulkan: 144]. Наконец, самый главный показатель «инаковости» первого «кольца» по отношению к Третьему рейху — то, что «тут, по крайней мере, можно позволить себе открыть рот» [KM, Vulkan: 319].

Иными словами, в целом эмигранты «устраиваются» в странах Европы за пределами Германии, вписываются в это пространство и налаживают там относительно нормальную жизнь — то есть добиваются того, что в Третьем рейхе было для них невозможно. При этом такие в целом «нормальные» отношения эмигрантов с но-

¹ Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // М. Ю. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 139.

вым для них пространством складываются как результат двух разнонаправленных тенденций — позитивной и негативной.

В Швейцарии актриса Тилла Тибори, подруга Марии-Луизы фон Каммер, показывает последней своих знакомых и дает такой комментарий: «“Это мои коллеги, — сказала она. — С некоторыми из них я еще в прошлом году играла во Франкфурте. Теперь они устроились здесь, в драматическом театре”. — Получается, у нас тут есть “эмигрантские круги”, подумала Мария-Луиза. Не так уж и плохо они выглядят» [КМ, Vulkan: 83–84]. Давид Дойч в период проживания в Париже работает над научными трудами по социологии немецкой эмиграции и чувствует себя вполне счастливым, поскольку его эта тема очень интересует: «Очень увлекательная тема. <...> Увлекательная как раз потому, что группа людей, о которой здесь идет речь, вообще не представляет собой какого-то единого образования, то есть группы в собственном смысле этого слова; в гораздо большей степени это очень случайно составленная смесь индивидов, которым очень разнообразными обстоятельствами навязана схожая судьба» [КМ, Vulkan: 99]. Профессор Беньямин Абель являлся в рейхе изгоем в силу своей национальной принадлежности, и коллега Безенкольб клеймил его в прессе как «вредителя немецкой культуры» [КМ, Vulkan: 114]. На этом фоне востребованность Абеля в других европейских университетах выглядит очень контрастно — в его случае именно противопоставление невозможности профессиональной самореализации в Германии и заслуженного признания за ее пределами, в первую очередь, создает образ не-немецкой Европы как принципиально иного по отношению к Третьему рейху пространства. Возможность трудоустройства, самореализации и относительно спокойной жизни для героя-эмигранта (которая, конечно, реализуется героями далеко не всегда, тем не менее существует) — один из главных аспектов отличия периферийного пространства от центрального.

Немаловажным критерием отличия стран первого «кольца» от Третьего рейха является тот факт, что в периферийных странах эмигранты имеют «право голоса» — они издают газеты, журналы, открывают свои издательства. В четвертой главе первой части романа «Вулкан» Тео Хуммлер рассказывает «о немецких журналах и изда-

тельствах, которые уже открылись “снаружи” или должны были начать свой выпуск в ближайшее время. В Париже недавно появилась ежедневная немецкая газета» [КМ, Vulkan: 140–141].

В силу всех этих факторов ближайшая периферия пространства эмиграции выступает, с одной стороны, как благоприятное для эмигрантов место. С другой стороны, близость Третьего рейха, а главное, его постепенная экспансия и «присвоение» соседних европейских стран приводят к тому, что пространство первого «кольца» «выталкивает» героев-эмигрантов (так же, как до этого их «вытолкнула» центральная зона), побуждая их покидать Европу и перемещаться в окраинное «кольцо» пространства эмиграции.

В аспекте опасности/безопасности периферийное кольцо — европейские страны — занимает промежуточное положение между Германией и странами за пределами Европы. Если Третий рейх представляет для эмигрантов явную и безусловную опасность, то страны первого «кольца» создают опасности скрытые. Среди них — немецкие шпионы: «В этом кафе на Монпарнасе, должно быть, торчит особенно много шпииков. Говорят, они могут напоить человека и потом будут пытаться вызнать у него, какие у него отношения с Германией» [КМ, Vulkan: 35]. Благожелательность к немцам-эмигрантам, которая у периферийного пространства, безусловно, выше, чем в Третьем рейхе, все же не абсолютна; на территории Европы отношение к эмигрантам скорее тяготеет к равнодушному, чем к сочувствующему: «Людям мы не нужны... <...> Нас презирают, потому что у нас ничего нет. <...> ... и совсем мало нас ценят в Париже — этом классическом городе эмигрантов, который устал от нас, потому что он нас слишком хорошо знает» [КМ, Vulkan: 54–55]. В Чехии, по словам Ганса Шютте, «нас только терпели» [КМ, Vulkan: 201].

Схожие мысли посещают Бенямина Абея: «Я чужой, здесь [Амстердаме] меня только терпят, я не посвящен в обычаи страны, которая предоставила мне кров» [КМ, Vulkan: 122]. Посетитель в одном из амстердамских кафе реагирует на него негативно: «Еще один немец!! Мне очень хочется знать — почему все эти люди здесь?!... Почему?!» [КМ, Vulkan: 130]. С другой стороны — «это была все-таки достойная любви чужбина. Когда у Абея случались сравни-

тельно хорошие дни, в те часы, когда он не был совсем подавлен, — он находил, и четко говорил это себе, что Амстердам был прекрасным городом, многоликим и полным достойных восхищения мест и вещей» [КМ, Vulkan: 129].

Таким же двойственным оказывается восприятие Будапешта у Тилли фон Каммер, когда она приезжает туда ради заключения фиктивного брака с целью получения паспорта: «Тилли ... восхищалась Будапештом. Город демонстрировал соблазнительные и трагические черты. Он был блистательным — и ветхим; элегантным — и опустившимся; заносчивым — и убогим; экстравагантным — и безутешным; достойным любви — и жалким» [КМ, Vulkan: 183].

Такая двойственность периферийного пространства повторяется в меньшем масштабе не только в образе Амстердама и Будапешта, но и в образе Швейцарии, который разработан достаточно подробно в связи с тем, что Мария-Луиза фон Каммер и две ее младшие дочери, сестры Марион, поселяются в Цюрихе. Они сталкиваются с разным отношением к факту их эмиграции из Германии. Старые швейцарские знакомые Марии-Луизы демонстрируют непонимание и осуждение ее решения покинуть страну: «Между тем, улыбка сошла с лиц состоятельных хозяев, когда госпожа фон Каммер объяснила, что в этот раз она не приехала в развлекательное путешествие, а намерена здесь поселиться. Казалось, они поймали респектабельную даму на сомнительных, возможно, даже криминальных махинациях» [КМ, Vulkan: 73]. Один из гостей даже предпринимает попытку оправдать происходящее в Германии: «Конечно, в новой Германии далеко не все идет так, как должно. Некоторые тенденции — сами по себе разумные и похвальные — преувеличиваются сверх всякой меры. Это неизбежные детские болезни...» [КМ, Vulkan: 73]. В итоге героиня чувствует, что она в этом обществе «нежелательна» [КМ, Vulkan: 75]. С другой стороны, швейцарцы, занимающие менее привилегированное положение, поддерживают ее решение покинуть Германию: «“Повесить надо было этого Гитлера!” Все сходились на том, что это стыд и позор и что “у нас в Швейцарии” подобное никогда бы не стали терпеть» [КМ, Vulkan: 76]. Позже, познакомившись с сочувствующей эмигрантам семьей Оттингеров, Мария-Луиза «смогла понять,

что далеко не все люди из “лучших кругов” разделяли то настроение, которое не позволило ей оставаться в салоне у Крюги» [КМ, Vulkan: 172]. Кроме того, даже с учетом далеко не блестящей жизни Марии-Луизы в эмиграции она осознает, что «у ее хороших знакомых, которые остались в Германии, ... дела шли, кажется, еще хуже, значительно хуже» [КМ, Vulkan: 166].

Эти две тенденции — благожелательное и враждебное отношение к эмигрантам, принятие и «выталкивание» их — взаимно уравнивают друг друга, делая Европу «проблематичным континентом» [КМ, Vulkan: 381]. Швейцария в частности и периферийная по отношению к Германии Европа в целом демонстрируют приблизительно равное соотношение «позитивной» и «негативной» линий по отношению к эмигрантам; сложившееся равновесие поддерживает и существенный процент людей равнодушных. Первое «кольцо», таким образом, — однозначно «иное» по отношению к враждебной к эмигрантам территории Третьего рейха, оно терпимо к присутствию эмигрантов и на фоне покинутой Германии воспринимается ими как вполне подходящее для жизни пространство. Если центр пространства эмиграции аксиологически негативен, то периферия скорее нейтральна. Во время присоединения Австрии к рейху Европа не вмешивалась, а только «наблюдала с почтительным напряжением исторические процессы» [КМ, Vulkan: 493]; ее страны, по определению недоумевающих американцев, «терпят такое варварство посреди континента» [КМ, Vulkan: 426], то есть не соглашались с ним, но и не противодействуют ему; позитивные и негативные тенденции в первом «кольце» уравнивают друг друга, и здесь эмигранты уже получают возможность чувствовать себя в безопасности (многим в этом первом «кольце» психологически комфортно), посвящать себя любимому делу и пытаться по мере сил противодействовать национал-социализму.

Наконец, периферийное пространство, в котором существуют эмигранты, связано с идеей границы между миром живых и миром мертвых. Даже с учетом того, что образность на основе оппозиции живое/мертвое у К. Манна используется несколько менее подробно и настойчиво, чем у Ремарка и Фейхтвангера, можно заметить, что первое «кольцо» в романе «Вулкан» — это зона, из которой можно

попасть как в мир живых, то есть во второе «кольцо», так и в мир мертвых (уйти из жизни). По словам Фридерики Маркус, первое «кольцо» населено призраками мертвых — «лемурами», «человека» там можно встретить редко [KM, Vulkan: 161]. Марион в 1933 году переживает в Париже «инфернальное» лето. Вершиной же данного образного ряда пребывания на пороге между жизнью и смертью является вынесенный в заглавие романа образ вулкана — в глазах Марион эмигранты в Европе живут «на вулкане, который изрыгает огонь» [KM, Vulkan: 507], то есть на грани гибели.

Образность, основанная на противопоставлении мертвого и живого, особенно активно используется в произведениях Э. М. Ремарка — в том числе для характеристики пространства первого «кольца». В романах «Тени в раю» и «Земля обетованная» отношение к смерти становится одним из параметров, по которым Америка и Европа противоположны друг другу. Так, в романе «Земля обетованная» эмигрант Липшютц рассказывает Людвигу Зоммеру: «Похоронное бюро. Как это звучит! Там приводят в порядок покойников. Вы уже бывали в таком заведении? Никогда туда не ходите. Американцы — молодой народ; они не признают смерть. Умерших гримируют так, что они как будто спят. Многих даже бальзамируют» [EMR, Land: 257–258]. А воспоминание Людвиг о годах, проведенных в Европе, выглядит следующим образом: «Лица и картины возникали передо мной и исчезали — кричащие люди, объятые ужасом и мужественное лицо Сибиллы, коридоры музея в Брюсселе, мертвая Рут из Парижа, на глазах которой сидели навозные мухи, мертвые, мертвые, слишком много мертвых для одной жизни и черное, бесполезное спасение в стремлении к мести» [EMR, Land: 319]. «Непризнание» смерти американцами приводит к тому, что смерти там как бы нет; это символическое отсутствие смерти в Америке оппозиционно ее гипертрофированным масштабам в Европе.

В целом положение эмигрантов вне официально оформленного социума разворачивается у Ремарка в целую метафорическую сеть, которая задействована в построении образа эмиграции во всех пяти романах. «Внеофициальный» статус эмигранта и всего эмигрантского сообщества позволяет на символической основе отождествить эми-

гранта с мертвецом. Соответственно, герои-эмигранты часто в буквальном и переносном смысле существуют «под» пространством не-эмигрантского мира.

Людвиг Керн свою «внесоциальность» описывает следующими словами: «Гражданские права... Какое я имею к ним отношение? У меня нет даже элементарных гражданских прав! *Я тень, я призрак, в гражданском смысле я мертв.* <...> Для Германии мы больше не существуем. Для остального мира — существуем только как субъекты для полиции» [EMR, Liebe: 209–210; выделено мной. — А. П.]. По сравнению с людьми, ведущими легальное существование, эмигранты оказываются «ниже» их, занимают более низкое положение на пространственной вертикали. В одном из эпизодов романа эмигрант сравнивается с «тем, кто плавал под водой» [EMR, Liebe: 73]. Штайнер называет эмигрантское сообщество «подземной бригадой» [EMR, Liebe: 279]. Герой романа «Тени в раю» Роберт Росс в течение двух лет живет в подвале Брюссельского музея, укрываемый его директором [EMR, Schatten: 9]. Первое рабочее место Людвиг Зоммера в Нью-Йорке располагается в подвале магазина братьев Сильвер [EMR, Land: 103]. Все эти «подвальные» места локализации эмигрантов иллюстрируют метафорически «нижнее» положение эмигрантского мира по отношению к миру официально оформленных социальных отношений.

Прямая и метафорическая связь с нижними уровнями пространства оборачивается для эмигрантов более тесными, чем у социализованных людей, связями с миром мертвых. В эмигрантском мире «слишком много мертвых» [EMR, Land: 319]. Роберт Росс говорит о себе: «Как немецкий эмигрант я и без того с 1933 года был официально мертв» [EMR, Schatten: 7]. Его же служанка отеля «Ройбен» принимает за мертвого [EMR, Schatten: 32]. Вернувшись из Голливуда, Роберт поселяется в бывшей комнате Лизы Теруэль, покончившей жизнь самоубийством, хотя у него есть возможность занять другой номер [EMR, Schatten: 376]. В комнате Бетти Штайн («Тени в раю») вывешены фотографии эмигрантов — живых и умерших, о чем Кан говорит так: «Это выставка мертвецов — мертвых и живых, которые мертвы, сами того не зная» [EMR, Schatten: 98]. Жизнь эмигрантов

в Америке названа «призрачное бытие» — «Schattendasein» [EMR, Land: 404]. Приход Равика Людвиг комментирует словами «Мертвые воскресают» [EMR, Land: 109]. Штайнер называет человека без паспорта «мертвец в отпуске» [EMR, Liebe: 16]. Владимир Мойков («Земля обетованная») говорит о русской эмигрантке — «контессе» — следующим образом: «Она живет в прошлом... Время для нее остановилось с момента русской революции 1917 года. С этого самого момента она мертва; только она об этом не знает» [EMR, Land: 99]. Зал ожидания Комитета помощи беженцам в Праге — наполнен «тяжелым, мертвым воздухом» [EMR, Liebe: 38]. Сами беженцы сравниваются с «теньями»: «Большой зал ожидания Комитета помощи беженцам был переполнен людьми. И все же он странным образом казался пустым. Повсюду в полутьме, как тени, стояли и сидели люди. Почти никто не говорил. Каждый из них уже сотни раз сказал и обсудил все то, что его касалось. Теперь оставалось только одно — ждать. Это был последний барьер перед отчаянием» [EMR, Liebe: 36; выделено мной. — А. П.]. То, что зал ожидания, переполненный эмигрантами, кажется пустым, свидетельствует о призрачности эмигрантского существования и принадлежности эмигрантов не к миру живых, а к миру мертвых.

Штайнер покупает себе паспорт мертвого австрийца и размышляет: «Иоганн Хубер! Рабочий! Ты мертв и истлеваешь где-то в земле Граца, но твой паспорт — живой и действительный для чиновников. Я, Йозеф Штайнер, жив; но без паспорта я для чиновников мертв. <...> Обменяемся, Иоганн Хубер! Дай мне твою бумажную жизнь и возьми мою смерть без бумаг! Если живущие нам не помогают, это должны сделать мертвые!» [EMR, Liebe: 78]. Такой «обмен» между живыми и мертвыми в эмигрантской среде практикуется постоянно: Штайнер живет по паспорту мертвого Хубера, Йозеф Шварц-Бауманн — по паспорту мертвого Шварца, Людвиг Зоммер наследует это имя вместе с паспортом умершего антиквара Зоммера и его национальностью (после получения паспорта он вынужден всегда выдавать себя за еврея) [EMR, Land: 13].

Уподобление эмигранта мертвецу не является метафорой, единолично созданной Ремарком. Так, в заглавие статьи Сюзанны Киннеброкк, посвященной эмигрантской биографии деятельницы фемин-

нистского движения Лиды Густавы Хайманн, вынесена цитата из письма Хайманн «Чувствуешь себя в духовном смысле как живой труп»¹ (... ein lebender Leichnam). Здесь приводится следующее обоснование такого метафорического уподобления: в эмиграции деятели культуры чаще всего не имели возможности работать легально, печататься и иными способами доносить свой голос до общественности. Поэтому такое вынужденное молчание становилось для них «духовной смертью»². Альфред Дёблин писал, что, покинув немецкоязычное пространство, чувствовал себя «живым трупом»³ (ein lebender Leichnam). У Ремарка же отождествление эмигранта с мертвецом осуществляется на других основаниях: эмигрант — это мертвый не потому, что он лишен «голоса», не имеет возможности работать и т. п., а уже в силу своей принадлежности к эмигрантскому миру, в силу того, что он является носителем эмигрантского мироощущения. Этого оказывается достаточно для отождествления с мертвецом.

При этом, однако, герои-эмигранты не вполне мертвы: они имеют шанс, переместившись в окраинное пространство, получить там гражданство и сделать это пространство «своим», освободившись тем самым от статуса эмигранта, а значит, и от статуса мертвеца. В силу этого положение героев-эмигрантов, находящихся в первом «кольце», мы квалифицируем как промежуточное между миром живых и миром мертвых.

В других произведениях, при сохранении общей тенденции, европейское пространство отличается внутренней неоднородностью:

¹ Kinnebrock S. "Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam" // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 108.

² Kinnebrock S. "Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam" // M. Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 133.

³ Zitiert nach: Maimann H. Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 34.

в нем выделяются страны, относящиеся к первому и второму «кольцу» пространства эмиграции. В романе «Изгнание» из числа стран первого «кольца» вокруг рейха для эмигрантов особо актуальными оказываются Швейцария и Швеция. И ту, и другую они называют «маленькими», не способными противостоять «большой» и могущественной Германии: «Швеция была маленькой страной, которая вряд ли начнет войну с немецким рейхом из-за супругов Перлес» [LF, Exil: 344]. К числу стран первого «кольца» относится и Голландия, правительство которой «тех немецких эмигрантов, которые хотели воспользоваться своим правом убежища, прогоняло обратно через границу, хотя там, у нацистов, их ожидали мучения и смерть» [LF, Exil: 404]. Первое «кольцо» — это уже не враждебная, наполненная хаосом земля, но при этом оно не является абсолютно разумно устроенной территорией, безопасной для проживания на ней эмигрантов.

В романе К. Манна «Бегство на север» в ближайшее «кольцо» вокруг темного мира входит Швеция. На фоне привычной Иоганне Германии она выглядит однозначно более периферийной в европейском масштабе страной. Так, Стокгольм в определенной степени напоминает героине царскую Россию [KM, Flucht: 20], «окраинную» страну; в первый же день она ужинает с Йенсом и Карин в ресторане «в царистском стиле» [KM, Flucht: 20]. В деревне, расположенной недалеко от усадьбы, располагается баня «по русскому обычаю» [KM, Flucht: 113]. На севере страны герои получают возможность осмотреть старый замок: «Стиль этого мрачного здания, в котором проживали и неистовствовали северные деспоты, казалось, имеет восточный уклон. “Все это великолепие больше напоминает мне китайские книги сказок, чем немецкие”, — сказала Иоганна. — “Конечно, на наш север как-то проник кусочек Дальнего Востока”» [KM, Flucht: 227]. Во внешности шведов, как замечает Иоганна, сочетаются светлые волосы (признак «арийской» внешности) и восточные черты [KM, Flucht: 25], что также иллюстрирует промежуточное положение Швеции между центральной (Германия) и восточными, то есть «окраинными» странами.

Создание образа Швеции осуществляется в романе «Бегство на север» в том числе путем описания царящих там политических

симпатий и антипатий. От Карин Иоганна узнает о настроениях в стране следующее: «... известную роль играет праворадикальная националистическая партия, и к ней испытывает симпатии Йенс» [KM, Flucht: 23].

В отличие от Йенса, Рагнар — старший брат Карин — испытывает к Германии только неприязненные чувства, для него происходящее в рейхе «отвратительно» [KM, Flucht: 56]. Подобно Иоганне, он тоже квалифицирует наци как «варваров и убийц» [KM, Flucht: 150] и заявляет: «Я не хочу их здесь видеть, я ненавижу все это, их грубость и их выражения, я ненавидел это и в Италии, и в Германии» [KM, Flucht: 151]. Кроме того, Рагнар симпатизирует Франции и увлечен французской культурой: в сферу его литературных предпочтений попадают Рембо, сюрреалисты, Андре Жид [KM, Flucht: 129]. Если Йенс находит «немецких дам всегда хорошо одетыми» [KM, Flucht: 147], то у Рагнара «всегда складывалось впечатление, что немецкие женщины ходят *ужасно* одетыми» [KM, Flucht: 147]. Позиции братьев оказываются диаметрально противоположными как в частных, так и в принципиальных вопросах. Рагнар в споре с Йенсом утверждает следующее: «Как раз лучшие из немцев — я, конечно, не знаю, можно ли их называть “подлинными” немцами, — должно быть, в ужасе от того, что сейчас происходит в их стране. Это же просто какой-то позор — то, что там сейчас происходит, в середине Европы!» [KM, Flucht: 148]. Йенс высказывает противоположное мнение — что «это просто дерзость, наглость — пытаться отмахнуться словом “позор” от исторических событий, от народного движения. <...> То, что происходит в Германии, — мировая история. Великий народ нашел самого себя, найдя своего фюрера» [KM, Flucht: 149].

Сравнение моделей мира двух братьев выявляет их прямо противоположные установки. В глазах Йенса нацистская Германия является самой цивилизованной и разумно устроенной страной Европы, до которой все остальные страны «не дотягивают»; вследствие этого он считает желательным распространение немецких порядков на свою менее цивилизованную страну. Рагнар, в свою очередь, является носителем тех же пространственных представлений, которые формируют пространство эмиграции: для него Германия — средото-

чие варварства, страна, где отсутствует культура; его собственная страна, часть первого «кольца» вокруг рейха, недостаточно удалена от него, чтобы пользоваться симпатиями героя; и только Францию — страну второго «кольца» — Рагнар признает в полной мере культурной и цивилизованной.

Йенс с его симпатиями к нацизму, с одной стороны, и Карин и Рагнар, осознающие «варварскую» природу режима, с другой, — персонажи, взаимно «уравновешивающие» друг друга. Контрастно противопоставленные друг другу герои, испытывающие симпатию и антипатию по отношению к национал-социалистическому режиму, создают некий баланс между тем и другим в собственной семье. С учетом того, что у Иоганны контакты со шведами ограничены семьей Карин, можно в известной мере распространить описанный баланс на страну в целом: Швеция — это место, где в приблизительно равных пропорциях представлены сторонники и противники тоталитарного режима; она не оказывает никакого сопротивления тому, что творится в соседнем с ней Третьем рейхе, но и не допускает проявлений «варварства» на собственной территории. Шведы, по словам Рагнара, «не позволяют им [нацистам] подняться здесь» [КМ, Flucht: 265]; но при этом нацистская газета, по словам Иоганны, «публикует о вашей стране гордую и полную всяческих надежд статью. <...> Кажется, на развитие фашизма здесь у вас возлагаются большие надежды» [КМ, Flucht: 264]. За счет такого постоянного «уравновешивания» противоположных политических позиций создается образ Швеции как нейтральной страны.

Письмо Бруно с сообщением о предстоящей ему смертельно опасной поездке в Германию заставляет Иоганну задуматься о разном отношении к нацизму в Швеции (первое «кольцо») и Франции (второе «кольцо»): «... он [Рагнар] не знает, что идет война, и за что она ведется — он никогда не поймет. Из-за своих добрых чувств он чувствует отвращение к тому же противнику, с которым боремся мы. Это уже что-то, это уже много, и этого недостаточно. Ведь его ненависть легкомысленна, неконтролируема, он не знает причин своей ненависти. Это просто личная антипатия, она свидетельствует о его характере, и его нужно за это только еще больше любить. Но сможет ли он

когда-нибудь принадлежать к нам?» [КМ, Flucht: 186]. «Легкомысленная, неконтролируемая» неприязнь к тоталитарному режиму наци из гуманистических побуждений, присущая ряду героев-шведов, противопоставлена здесь политически активной позиции противников режима, проживающих во Франции.

Кроме того, одна из важнейших доминант в образе Швеции в романе К. Манна — тишина и безлюдие. Даже применительно к столице страны и к ее южной, более густонаселенной части в тексте доминируют следующие характеристики:

- «... каким тихим был город, несмотря на интенсивное уличное движение» [КМ, Flucht: 10];
- «Улица была безлюдна...» [КМ, Flucht: 10];
- «это вымершее, опустошенное, как в сказке, место» [КМ, Flucht: 12] — о городской квартире, принадлежащей семье Карин;
- «... обширный, бедный людьми пейзаж ее [Карин] родины» [КМ, Flucht: 14];
- разговор Иоганны и Карин: «“Я еще никогда не ездила по местности, в которой так мало людей”. <...> “Да, здесь нет недостатка в пространстве, здесь бесконечно много места...”» [КМ, Flucht: 38];
- «“Здесь просто оглушающая тишина”. <...> ... она [Иоганна] чувствовала, как в ней растет потрясение от этой величественной беззвучности» [КМ, Flucht: 48];
- «Когда здесь все замерзло, совсем вымерло, и больше вообще не становится светло...» [КМ, Flucht: 41] — Карин о зимнем времени;
- «пейзаж оставался ... мирным, освещенным солнцем и опустошенным» [КМ, Flucht: 103];
- «У вас действительно нет ничего, кроме озер и лесов» [КМ, Flucht: 208] (Иоганна — Рагнару).

По мере продвижения героев в северном направлении обозначенные черты — пустота и безлюдность пространства — усиливаются: «Дорога снова вела через лес, которому не было конца. Если он и открывал свою глубину, то только затем, чтобы развернуть вид на тем-

ную воду, на заводь, на трясину — или это был только уголок большого озера, которое оставалось во всей своей протяженности скрытым? Домов не было, им не встречалось ни одного человека. “Мы теперь едем совсем прочь от всего?” — мечтательно спросила Иоганна. “Совсем прочь”, — ответил Рагнар» [КМ, Flucht: 208]. Рагнар видит смысл предпринимаемого героями путешествия в том, чтобы «уехать совсем. <...> Далеко отсюда, Иоганна, прочь. Туда, где нет больше ничего, а только мы...» [КМ, Flucht: 224]. В северной части страны, через которую они едут, «лес не прекращался, ему была присуща устрашающая бесконечность пустыни и моря. Казалось, что он так же мало, как и пустыня и моря, терпит человеческую жизнь» [КМ, Flucht: 226]. Городок на севере — в отличие от Стокгольма, где при «безлюдных» [КМ, Flucht: 10] улицах все-таки попадаются достаточно многолюдные места, в первую очередь кафе, — «был пустынным, и здесь, казалось, есть лишь очень мало людей» [КМ, Flucht: 227]. Впоследствии пустота пространства усугубляется еще и исчезновением «бесконечного леса. Теперь они ехали через голую, как степи, землю, на которой почти не было возвышений и деревьев» [КМ, Flucht: 226]. Продвигаясь на север, герои попадают в особую — абсолютно пустую, «голую», ничем и никем не заполненную — часть страны, в которой «не было уже практически больше ничего» [КМ, Flucht: 248]. По словам Иоганны, «примерно так же, как здесь, должно быть, все выглядит на Луне» [КМ, Flucht: 249].

Швеция, таким образом, изображена в романе К. Манна как страна пустая и нейтральная в плане ее политического облика, не оказывающая сопротивления нацизму, но и не подчиняющаяся ему, цивилизованная на фоне Германии и недостаточно цивилизованная на фоне Франции. Франция же в пространстве эмиграции является уже следующим, вторым «кольцом» вокруг Третьего рейха; даже при наличии общей границы с Германией она символически удалена от темного мира существенно сильнее, чем Швеция.

Первое «кольцо» пространства эмиграции выстроено, таким образом, на основании бинарных противопоставлений этой части пространства и центральной зоны. На фоне Третьего рейха первое «коль-

цо» представляет собой безопасную территорию, где эмигранты могут находиться без непосредственного риска для жизни и даже реализовывать себя в профессиональном плане. В некоторых случаях образ первого «кольца» моделируется как образ пространства «нейтрального», в котором уравнивают друг друга позитивные и негативные в отношении эмигрантов тенденции.

В символическом смысле нахождение в первом «кольце» становится для героев-эмигрантов пребыванием в промежуточном состоянии между жизнью и смертью: эмигранты символически мертвы, и вернуться в мир живых, оставаясь в пространстве ближайшей периферии, они не могут.

3. Периферия II: второе «кольцо» пространства эмиграции

Выделение более глубокой периферии пространства эмиграции связано с феноменом, упоминавшемся в предыдущем разделе: в ряде эмигрантских романов европейское пространство за пределами Германии подвергается дифференциации. В романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» Франция, принадлежащая ко второму «кольцу» вокруг Третьего рейха, выглядит не только на фоне нацистского государства, но и на фоне стран первого «кольца» местом, пригодным для проживания эмигрантов. Постоянные сравнения Франции с покинутой родиной заставляют героев констатировать не только вполне ожидаемое ухудшение финансового положения, но и более комфортную для них в психологическом плане атмосферу. Анна Траутвайн замечает, что ее муж, «возможно, чувствует себя в Париже даже счастливее, чем в Германии; здесь у него меньше “дел” и больше времени для его работы, для его музыки» [LF, Exil: 14]. Сам Траутвайн замечает, что за два года эмиграции он вырос как музыкант, поскольку начал творить не ради успеха, а ради искусства [LF, Exil: 24–25].

Кроме того, особый статус Франции в пространстве эмиграции обеспечивается наличием эмигрантской газеты *Pariser Nachrichten* (PN). О ее роли в тексте романа говорится следующее: «Они были голосом немецкой оппозиции. <...> Большинство немцев протестовало против царящего варварства. Но этой оппозиции заткнули рот, она не могла кричать. Здесь, в “*Pariser Nachrichten*”, немецкий народ сно-

ва обретал свой голос. Этот голос не был громким. Но все же он проникал сквозь тот шум, который создавали варвары, и варвары со всем их огромным аппаратом не могли заставить его замолчать» [LF, Exil: 126]. Обозначенное противопоставление — вынужденное молчание оппозиции в Германии (и в странах первого «кольца») и наличие у нее возможности высказываться и, несмотря на «негромкий голос», быть услышанной во Франции — оценочно маркирует, с одной стороны, центр и периферию пространства эмиграции, с другой — страны первого и второго «колец».

Качественное несходство Франции и Третьего рейха проявляет себя еще и в том, что Париж в определенной степени меняет тех представителей нацистского режима, которые живут там постоянно или надолго приезжают. В частности, Париж оказывает «смягчающее» влияние на секретаря Визенера — Марию, преданную сторонницу нацистской идеологии: «Она сама, какой бы ни была пламенной приверженкой национальных идей, держалась далеко в стороне от бестолковой расовой болтовни, которую распространяли демагоги партии. Постоянное общение с Визенером, жизнь в Париже сделали для нее вульгарную ненависть этих демагогов к евреям еще более презренной, она воспринимала ее только как средство для достижения цели, как необходимое зло, с отвращением» [LF, Exil: 236]. Даже размышляя об уходе от Визенера и о том, что «в Берлине она легко могла найти приятную работу» [LF, Exil: 409], Мария «не хотела обратно в Третий рейх. <...> Уже то, что она могла видеть и слышать издалека, было ей противно, и она страшилась того отвращения, которое ей должны были внушать все эти вещи в реальности Третьего рейха» [LF, Exil: 409]. Именно «жизнь в Париже» наделяет Марию чертами цивилизованного человека (отвращением к расовой демагогии наци); пространство преобразует оказавшегося в нем человека, ассимилируя его и идеологически «удаляя» от Третьего рейха. Это связано с мощным аксиологическим зарядом, которым, будучи периферией пространства эмиграции и частью второго «кольца» вокруг рейха, обладает Париж.

Наконец, в Париже проживает и наиболее «пограничный» из всех героев романа — Эрих Визенер, в котором сочетаются черты «варва-

ра» и «цивилизованного». Так, подобно «цивилизованным» эмигрантам, он осознает неразумность и жестокость творимого наци, о чем свидетельствуют его внутренние монологи: «Каждый день эти в Берлине или на Рю де Лилль позволяют себе то одно, то другое зверство или безмозглое деяние, а нашему брату приходится выкраивать для него благозвучную идеологию» [LF, Exil: 97]; «Леа и не знает, как ему все время приходится возиться, чтобы уладить то, что плохо сделано парой могущественных дураков» [LF, Exil: 194]. Кроме того, Визенер втайне от окружающих пишет книгу *Historia Arcana*, в которой разоблачает «истинный мир национал-социалистов, их фюрера, их рейх, их политику, их подлости, их смехотворность» [LF, Exil: 102]. Его роман «Бомарше» характеризует его как человека, «пропитанного культурой» [LF, Exil: 620], в котором нет «варварского, животного остатка или дремучего леса» [LF, Exil: 620]. Наконец, пограничное положение Визенера создается еще и его многолетней связью с Леа де Шасефьер, француженкой с еврейскими корнями. Визенер, несмотря на свое чувство к Леа, постоянно вспоминает об этом «изъятие»: «Мать Леа была урожденная Райнах, дочь эльзасской еврейской семьи, и какой бы уважаемой ни была эта семья во Франции, Леа, с немецкой точки зрения, была этим фактом запятнана. Конечно, ясный разум Эриха знал, что это “пятно” в глазах цивилизованного мира по праву было только химерой. Но когда кому-нибудь приходится, как ему, день за днем защищать образ мыслей, пусть даже такой сумасбродный, то трудно самому в конце концов им не заразиться» [LF, Exil: 194–195]. По словам секретаря Марии, Визенер — «половинчатый» человек: «Самое отвратительное — ... то, что вы все делаете наполовину. Вы же с самого начала знали, что не можете иметь и то, и другое одновременно. Ваши дела с мадам де Шасефьер и ваше положение в партии. Но вы так и не смогли решиться и только изобретали компромиссы. В вас все — половина» [LF, Exil: 463–464]. Визенер — персонаж с «ясным разумом» [LF, Exil: 195] и в то же время одержимый «дурными инстинктами» [LF, Exil: 411], стоящий посередине между «варварским» и неразумным миром наци и «цивилизованным» миром периферии пространства эмиграции.

В романах Э. М. Ремарка образ периферийного пространства со-

здается, в первую очередь, теми его городами, в которых разворачивается действие. В романе «Возлюби ближнего своего» второе «кольцо» пространства эмиграции представлено Францией, и центральные персонажи проводят несколько месяцев в Париже. Действие романа «Ночь в Лиссабоне» отнесено к более позднему времени, и здесь наиболее периферийный, оппозиционный Германии участок европейского пространства смещается от Парижа к Лиссабону, откуда эмигранты пытаются перебраться в Соединенные Штаты Америки. Оба города принадлежат символической границе, которую включает в себя пространство эмиграции, и противоположны первому «кольцу» по ряду дифференциальных признаков.

Помимо уже упоминавшихся оппозиций опасность/безопасность, враждебность/дружественность эмигранту, важную роль здесь играет противопоставление «светлого» города «темным» территориям, оставленным героями-эмигрантами. В романе «Возлюби ближнего своего» город Париж — подчеркнуто светлый. Городской ландшафт описан в тексте следующим образом: *Es war Abend. Die Schaufenster leuchteten, die Cafés waren voller Gäste, die Lichtreklamen flammten* [Был вечер. Светились витрины, кафе были полны посетителей, вспыхивали световые рекламы. — EMR Liebe 260], *die sonnige, kalte Straße, die Häuser mit den kleinen Eisenbalkonen, und groß über den Dächern eine riesige leuchtende Flasche; — die Reklame für den Apéritif Dubonnet...* [холодная, солнечная улица, дома с маленькими железными балконами, и высоко над крышами — огромная светящаяся бутылка — реклама аперитива «Дюбонне». — EMR Liebe 257]. Описания парижского ландшафта насыщены лексикой света (например, *sonnig* ‘солнечный’), причем даже в тех случаях, когда действие происходит вечером или ночью: *leuchten* ‘сиять’, *Lichtreklame* ‘световая реклама’, *flammen* ‘пламенеть, вспыхивать’.

Оппозиция *свет/тьма* задействована и при моделировании образа Лиссабона. В романе «Ночь в Лиссабоне» покинутое героем первое «кольцо» — темное пространство, которому противостоит освещенный Лиссабон: «Хотя я находился в Лиссабоне уже неделю, я все никак не мог привыкнуть к беззаботному свету этого города. В тех странах, откуда я приехал сюда, города по ночам были черными, как

угольные шахты, и фонарь в этой темноте становился опасней, чем чума в Средние века» [EMR, Nacht: 5]. Оппозиция «затемненной Европы» [EMR, Nacht: 44] и светлого Лиссабона соответствующим образом распределяет и приписываемые им оценочные смыслы: первое «кольцо» на фоне второго — враждебное эмигранту пространство, а Лиссабон, часть второго «кольца», — дружественное. Такое распределение ценностных маркеров обусловлено тем, что только на окраине Европы, на берегу Атлантического океана, эмигранты еще могут чувствовать себя в относительной безопасности и только здесь у них еще есть небольшие шансы на спасение: «Побережье Португалии стало последним прибежищем тем беглецам, для которых справедливость, свобода и толерантность значили больше, чем родина и средства к существованию» [EMR, Nacht: 6].

В рамках противопоставления города-девы и города-блудницы, предложенного В. Н. Топоровым, Париж романа «Возлюби ближнего своего» соотносится с типом города-девы. В заключительных строках романа Э. М. Ремарк эксплицирует еще одно его качество — многолюдность: «“Как много людей”. — “Да... очень много людей”» [EMR, Liebe: 320]. О многолюдности и наполненности города В. Н. Топоров пишет следующим образом: «Союз города-девы (невесты) с женихом связан с пресуществлением крепости-целомудрия города-девы в полноту богатства, в обилие... в частности, в многолюдие»¹. Справедливость такого толкования подтверждается «женской» семантикой парижского пространства: его Триумфальная арка названа «*воротами* в небо» [EMR, Liebe: 261; выделено мной. — А. П.], а ворота, в свою очередь, являются женским символом². «Фрейденберг ...исходила из древности ближневосточного образа города как женщины (по-видимому, архетипического), сохраняющегося вплоть до поздней античности. Соответственно ворота города вслед за Потебней толкуются как физиологический символ женщины и одновременно как вход в небесный город, через который в него въезжа-

¹ Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 127.

² Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. — М., 1991. — С. 97.

ет божество на осле»¹; эта функция приписана в тексте романа Триумфальной арке («воротам в небо»). «Женская» семантика арки впоследствии поддерживается «женским» характером городского пространства, которое в финале романа «рождает» многолюдие.

Многолюдность Парижа оказывается в одном ряду с кардинальными переменами в жизни Керна и Рут, с их новым рождением для полноценной не-эмигрантской жизни.

Лиссабон, который окрашен в светлые и «праздничные» (festlich) тона, в интерпретации героя-рассказчика тоже является «женским»: «Днем Лиссабон имеет в себе что-то наивно-театральное, что очаровывает и пленяет, но по ночам — это сказка о городе, который своими террасами, весь в огнях, спускается к морю, словно празднично украшенная женщина, которая наклоняется к своему смуглому возлюбленному» [EMR, Nacht: 166]. Такой образ городского пространства тоже содержит в себе латентную «свадебную» (обозначенную как «праздничная») символику, вследствие чего Лиссабон тоже представляет тип «города-девы».

Оба города маркированы как дружественное героям пространство. Так, Рут вскоре после прибытия в Париж покупает карту города и учебник по французской грамматике и объясняет свои действия так: «Я думаю, и то и другое — оружие, которое нужно нам, чтобы покорить Париж» [EMR, Liebe: 241]. В первом «кольце» такое «покорение» было невозможным. В конце концов пребывание в Париже играет решающую положительную роль в судьбе героев: именно там они получают возможность уехать в Мексику, получить гражданство и начать легальную жизнь — то есть перестать быть эмигрантами, поскольку в мире Ремарка эмигрант гражданства не имеет, а получение гражданства приравнивается к окончанию эмигрантского периода жизни.

Периферийный Лиссабон, будучи целостным пространством, «празднично украшенной женщиной» [EMR, Nacht: 166] (в отличие,

¹ Иванов В. В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. — Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1986. — С. 15.

например, от «центрального» города Штайнера, который состоит из не соотнесенных друг с другом «углов», «ворот», «домов» и «лиц» [EMR, Liebe: 304], не составляющих целостного ландшафта), проявляет эти свойства и в своей социоморфной проекции. Если враждебный центр пространства эмиграции (Германия и Оснабрюк) был отмечен распадом семьи, взаимной ненавистью родственников и распространённой практикой доносов одного члена семьи на другого, то периферия, представленная Лиссабоном, даёт примеры воссоединения семьи, как это происходит в жизни Хелен и Шварца: «... впервые у меня возникло чувство, что *теперь она была со мной одним целым*... а потом снова приходили те почти неземные мгновения, когда сладость, безутешность, мудрость и любовь вне границ тела внезапно становились настолько сильными, что я не осмеливался даже пошевелиться — такими могущественными они мне казались» [EMR, Nacht: 368; выделено мной. — А. П.].

Позитивные изменения, происходящие с героями романа (в частности, с героем-рассказчиком), отображаются в соответствующих метаморфозах городского ландшафта, а также в изменении положения героя в нем. В первой главе романа, когда герой-рассказчик встречает незнакомца (Шварца), желающего отдать ему два билета на отплывающий в Америку корабль, происходит следующее: «Мы объехали театральные кулисы Прака до Комерцио и через некоторое время попали в лабиринт лестниц и переулков, которые вели *наверх*. <...> Мы вышли из такси и *поднялись наверх* по лестницам и извилистым переулкам. <...> В свете *восходящей луны* в стороне от нас выросла из ночи крепость Святого Георгия, и *свет* обрушивался, как водопад, каскадами по множеству ступенек. Я обернулся и посмотрел вниз, на порт. <...> Можно было смотреть вниз на Лиссабон, на церкви в бледном *свете*, *освещенные* улицы, порт, доки — и на корабль, который был ковчегом» [EMR, Nacht: 12–13; выделено мной. — А. П.]. Начинающиеся позитивные изменения в судьбе героя-рассказчика переводятся на язык пространственных образов: герой-рассказчик и Шварц поднимаются вверх, доходя до самой верхней точки пространственной вертикали Лиссабона, а количество света в окружающем их пространстве возрастает.

Наконец, Лиссабон дает герою-эмигранту возможность спасения: корабль-«ковчег» в лиссабонском порту позволяет завершить годы бегства, в силу чего Лиссабон можно квалифицировать как границу пространства эмиграции.

В романе «Возлюби ближнего своего» дальнейшая периферия пространства эмиграции представлена Парижем, который во многом противоположен Третьему рейху по своим характеристикам. Один из эмигрантов, Мариль, рассказывает Керну: «Мой мальчик, Австрия, Чехословакия, Швейцария — все это маневренная война эмигрантов, но Париж — это позиционная война. Передняя линия окопов. Сюда докатились все волны эмиграции. <...> Париж для всех нас — последняя надежда и последняя судьба» [EMR, Liebe: 243]. Во всей Европе именно Париж и Франция в целом оказываются тем местом, где полиция наименее интенсивно преследует эмигрантов, а шансы на спасение наиболее высоки: «“Какова здесь полиция?” — “Довольно небрежная. Нужно быть осторожным, конечно, но полиция здесь далеко не такая проницательная, как в Швейцарии”» [EMR, Liebe: 245]. Многим живущим в Париже эмигрантам удается получить и продлить разрешение на жительство (Aufenthaltserlaubnis), а некоторым даже разрешение на работу (Arbeitserlaubnis) [EMR, Liebe: 244, 247]. Все эти рационально объяснимые особенности проживания эмигрантов в Париже также поддерживают его исключительно положительный статус в эмигрантском мире. Керну и Рут даже удается чувствовать себя в относительной безопасности: «Они надеялись на следующий день и чувствовали себя защищенными. В этом городе, который принял всех эмигрантов столетия, веял дух терпимости; в нем можно было голодать, но человек подвергался там преследованиям лишь в той мере, в какой это было необходимо — и уже это значило для них очень много» [EMR, Liebe: 263]. Символическая удаленность Парижа от Третьего рейха настолько сильна, что Рут заявляет: «И я уже не знаю, где находится Германия» [EMR, Liebe: 319].

При этом в реальности Париж и Франция в целом статусом пространства, «благожелательного» к эмигрантам, не обладали. Как отмечает Рут Фабиан, «прибывший во Францию беженец, который грезил об этой стране как о второй родине и классической стране-

убежище, вскоре сталкивался в реальности совсем с другим»¹. Лион Фейхтвангер, проживая во французской эмиграции, «жаловался, что ему легче написать роман, чем добиться какой-нибудь справки для прописки»². В данном случае закономерности функционирования пространства эмиграции оказываются более значимыми, чем историческая реальность, послужившая его прообразом. Поэтому в романе «Возлюби ближнего своего» именно Париж из всех европейских городов оказывается местом, наименее враждебным эмигрантскому сообществу. Географически он находится не на периферии Европы, но в структуре художественного пространства романа Париж (аналогично Лиссабону) — это «передняя линия окопов», периферия эмигрантской Европы, наиболее оппозиционная ее негативному центру (Третьему рейху), символическая граница между вторым «кольцом» и окраиной пространства эмиграции.

В романе К. Манна «Бегство на север» второе «кольцо» пространства эмиграции тоже представлено прежде всего Францией и Парижем. Иоганна неоднократно констатирует, что именно Париж является «ее», предназначенным ей местом: «Мои друзья в Париже» [КМ, Flucht: 19]; «Если они меня позовут, завтра же я уеду...» [КМ, Flucht: 40]; «... известия, которые доходили из *ее* мира...» [КМ, Flucht: 130] (о письмах Бруно и Георга); «*Ее* мир — мир, перед которым у нее были обязательства и которому принадлежала ее жизнь, — внезапно мощно встал перед ней... <...> Да, я хочу вернуться обратно через Стокгольм и Копенгаген. Я должна выполнить поручения» [КМ, Flucht: 65–66]. В своем внутреннем монологе Иоганна квалифицирует свой грядущий переезд в Париж как «возвращение» (*zurück-fahren* ‘вернуться обратно’), что еще раз подтверждает статус Парижа как «ее» мира, места, в наибольшей степени подходящего для эмигрантов. Швеция же, напротив, определяется героиней как «другой

¹ Fabian R. Zur Integration deutscher Emigranten in Frankreich 1933-1945 // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. — Hamburg, 1981. — S. 200.

² Архипов Ю. И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 428.

мир» [KM, Flucht: 186], а Рагнар — несмотря на ее чувства к нему — как «чужой Рагнар» [KM, Flucht: 186].

Для других героев-эмигрантов Париж тоже является пространством, где они чувствуют себя наиболее комфортно, на «своем месте». В частности, Бруно в письме Иоганне описывает свою жизнь в Париже в исключительно позитивных тонах: «Так все вместе мы перебиваемся. Георг, конечно, разворачивает удивительную активность. У него тысяча проектов, и мы уже приближаемся к тому, чтобы многие из них воплотить в жизнь. Наша газета здесь пользуется большим вниманием, в том числе в Германии, что радует нас больше всего. Г. и я пишем почти весь текст сами. Вилли и Оскар тоже показывают себя с самой лучшей стороны. Мы не допускаем разрыва прямой связи с Германией, это самое главное. Известия, которые оттуда поступают, становятся день ото дня все хуже, но это, с другой стороны, дает надежду, что вскоре что-нибудь произойдет — и в этот раз это будет нечто правильное» [KM, Flucht: 65]. Здесь Париж, как и в других рассматриваемых нами случаях, имеет особый статус, который, однако, связан с несколько иными факторами. У Э. М. Ремарка этот статус обусловлен фактором безопасности — тем, что полиция там «довольно небрежная» [EMR, Land: 245], а эмигранты имеют реальный шанс получить разрешение на проживание и работу. У Л. Фейхтвангера проживание героя — Зеппа Траутвайна — в Париже становится необходимым условием его творческого роста. В романе К. Манна этот город представляет собой в первую очередь пространство, в котором герои имеют возможность «разворачивать удивительную активность» на политическом поприще. Однако, даже с учетом выбора различных акцентов, во всех случаях Франция — это «цивилизованное» пространство, и реальная географическая близость с Германией не препятствует моделированию образа Франции как страны, символически удаленной от Третьего рейха гораздо сильнее, чем та же Швеция.

Цивилизованный характер пространства второго «кольца» проявляется и в том, что оно порождает культурного героя. Если в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» культурный герой (Хайдебрегг) появляется в пространстве наци, а в эмигрантском «измерении» простран-

ства культурные герои отсутствуют, то в романе «Бегство на север» ситуация выглядит диаметрально противоположным образом. Это связано в том числе с относительной неразвернутостью пространства наци в данном произведении. В роли культурного героя для пространства эмиграции выступает Бруно — друг Иоганны и товарищ ее брата Георга. Подобно культурным героям различных мифологий, он отправляется в иной мир — во враждебную землю, представленную в рамках пространства эмиграции национал-социалистическим государством. Мотивация этой смертельно опасной поездки выглядит в изложении Иоганны следующим образом: «Чтобы все стало правильным. Чтобы больше не нужно было стыдиться за людей. Чтобы эта земля наконец-то, наконец-то получила разумное лицо. Чтобы жизнь стала чем-то стоящим — стоящим для *всех*» [КМ, Flucht: 39]. Формулировка цели Бруно как «разумного лица земли» позволяет причислить его к культурным героям, поскольку они занимались именно распространением господствующих в сакральной земле разума и порядка на прилегающие к ней территории¹.

Страны второго «кольца» в целом и Франция в частности представляют собой на фоне Швеции принципиально иное пространство — это проявляется в том числе и на уровне внешнего оформления пространственной образности. Одним из часто повторяющихся мотивов в романе К. Манна является мотив белых ночей, светлое небо которых настойчиво уподобляется «непрестанно дребезжащему легкому серебристому звуку» [КМ, Flucht: 91], — это вызывает у Иоганны «томление по небу, которое преподносит темноту, как мягкий подарок» [КМ, Flucht: 269]. Покинуть Швецию и переместиться во Францию для Иоганны означает переместиться в принципиально иное пространство, из «чужого», хотя и не враждебного, мира попасть в «свой», из пустого, нейтрального пространства — в аксиологически положительное.

Таким образом, второе «кольцо», представленное в ряде рассматриваемых романов, представляет собой на фоне первого качественно

¹ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 197–198.

иное пространство. Оно оппозиционно ближайшей периферии и центру как подлинное безопасное пространство — опасному и смертельно опасному, как политически активное «положительное» в ценностном смысле — нейтральному и враждебному.

4. Окраина пространства эмиграции

Окраинная зона пространства эмиграции, как и второе «кольцо», является предметом изображения не во всех рассматриваемых произведениях. Она не представлена в романах «Триумфальная арка» и «Бегство на север» (последний завершается перемещением героини во второе «кольцо») и присутствует как идея, но непосредственно не изображается или не разработана подробно в романах «Возлюби ближнего своего», «Ночь в Лиссабоне» и «Изгнание». Действие в странах окраинного «кольца» происходит только в романах «Тени в раю», «Земля обетованная» и «Вулкан» (очень небольшая часть действия — в романе «Изгнание»). Страны, находящиеся за пределами Европы (в романе «Изгнание» — континентальной Европы), представляют собой принципиально иное по отношению к ней пространство. В романе «Вулкан» это окраинное кольцо пространства эмиграции включает в себя очень значительное число государств: в качестве входящих в него упоминаются США, Китай, Палестина, почти вся Латинская Америка, Новая Зеландия и другие отдаленные от Европы страны. Различия между ближайшей периферией и окраиной распространяются на целый ряд аспектов.

Во-первых, это люди, населяющие пространство. Европейцы и американцы по-разному оценивают происходящее в Третьем рейхе и по-разному реагируют на нацистов (или немцев, которых они принимают за нацистов). Это разное отношение проявляется уже в первом эпизоде романа «Вулкан», когда только прибывшие в Париж немецкие эмигранты ужинают в кафе и сталкиваются там с парой из Америки. Американцам присутствие немцев, в которых они подозревают сторонников наци, явно неприятно; дама произносит в их адрес оскорбительные слова и плюет в их сторону [KM, Vulkan: 14]. Француженки — официантка и хозяйка кафе, — напротив, наблюдают за происходящим спокойно, хозяйка — «пожимая плечами, как

будто хотела сказать: “К чему столько суеты из-за этих немцев? Пока они платят по счету, все остальное меня волновать не должно...”» [КМ, Vulkan: 14–15]. Новая волна эмигрантов, возникшая после присоединения Австрии к Третьему рейху, сталкивается даже с такой реакцией местных жителей: «Ищите себе другое пристанище! Не у нас! Вы отравляете воздух, которым дышите!» [КМ, Vulkan: 502]. Равнодушное в целом отношение к немцам — как эмигрантам, так и наци, — в странах первого «кольца» находится в оппозиции с явно оценочным отношением американцев, которые проявляют к событиям в Германии подлинный интерес и испытывают искреннее отвращение к наци и их политике. Помимо американки из парижского кафе, которой немцы кажутся «отвратительными» [КМ, Vulkan: 14], такое отношение демонстрируют и жители США, с которыми Марион фон Каммер встречается после переезда за океан: «Люди были доброжелательны и сердечны. Казалось, все они полны живой симпатии к судьбе и работе немецкой эмигрантки, и они выражали ненависть и отвращение, когда речь заходила о наци» [КМ, Vulkan: 414]. Вопросы, задаваемые ими Марион, «сами по себе часто казались наивными и простыми: “Почему господин Гитлер не любит евреев? Почему не найдется никого, кто убьет господина Гитлера?” Но они были озабочены, ошеломлены, их участие было правдивым и сильным» [КМ, Vulkan: 425–426]. Если в Европе эмигрантов «только терпят» [КМ, Vulkan: 201], то в Америке им искренне рады, их «принимают» [КМ, Vulkan: 400] — так, таможенный чиновник приветствует Беньямина Абеля словами «Хорошо, что Вы приехали сюда! Здесь у нас имеют больше уважения к образованному человеку, чем в Вашей стране!» [КМ, Vulkan: 392].

Если Германия является в глазах героев-эмигрантов «душевно-больной» [КМ, Vulkan: 381] страной, то американцы, напротив, — «большой и здоровый народ» [КМ, Vulkan: 442]. Знакомство с американцем Джонни Кларком наталкивает Абеля на следующие размышления: «Этот тип наполняет меня надеждами в отношении Америки. <...> Молодые люди такого рода редко попадают в Европе. В этой же стране их можно встретить довольно часто. У них хорошо развитый, тренированный разум — и при этом они остались простыми,

свежими, сердечными, наивными» [КМ, Vulkan: 451]. В силу этого американская молодежь, по мнению Абеля, выигрывает как на фоне тех, кто «совсем не думает» и поэтому «покупается на идеологическое надувательство фашизма» [КМ, Vulkan: 451], так и на фоне «истеричных интеллектуалов» [КМ, Vulkan: 451]: «у этого типажа есть будущее» [КМ, Vulkan: 451]. Точно так же с новым типом людей другой герой романа, профессор Самуэль, сталкивается после переезда в Палестину: «У молодых евреев — думал он с радостью — нет боязливого взгляда, сгорбленной походки; они смело глядят вокруг себя, высоко держат голову, новое самосознание дает им новое достоинство» [КМ, Vulkan: 489]. Герой расценивает это как «новое рождение» своей нации.

Во-вторых, окраинная зона пространства эмиграции создает условия для максимальной самореализации героев-эмигрантов, которые именно там получают возможность осуществить свои планы и завершить проекты (Европа по сравнению с Третьим рейхом тоже давала такую возможность, но всегда накладывала определенные ограничения — так, Марион постоянно вынуждена бороться с чиновниками за сохранение своей программы в неизменном виде). Это касается как главных героев, так и персонажей второго плана: профессор Бенъямин Абель получает постоянное место в одном из университетов на юге США, в то время как в Европе он имел возможность только читать курсы в качестве приглашенного профессора; Бобби Зедельмайер, перебравшись в Шанхай, открывает там бар и успешно ведет дела [КМ, Vulkan: 474], чего он не мог сделать в «слишком тесной» для него Европе [КМ, Vulkan: 185]; в Шанхае Гельмут Кюндигер реализует себя в журналистике [КМ, Vulkan: 473]; профессор Самуэль, переехав в Палестину, создает свое главное произведение — картину «Молодая арабская девушка с белыми цветами», которую он считает «самой прекрасной» своей картиной и «вершиной» своего творческого пути [КМ, Vulkan: 489]. В разговорах, ведущихся в зале ожидания еврейского комитета помощи, трудоустройство в одной из окраинных стран обсуждается в качестве предела желаний для эмигранта и счастливого завершения эмигрантской биографии — именно в таком ключе звучат рассказы о «племяннике в Тель-Авиве»,

который работает официантом и «очень прилично зарабатывает», и о сестре, которая «открыла шляпный салон в Буэнос-Айресе» [КМ, Vulkan: 368].

В Америке, по определению Абеля, «нам дают шанс. Я должен его использовать, я должен быть за него благодарен. Здесь уместен разумный градус оптимизма, воля к будущему... Депрессия определенно преодолена. Пусть жизнь в Америке начнется» [КМ, Vulkan: 400]. Качественная разница между пространством первого «кольца» и окраины в данном аспекте может быть продемонстрирована и на примере работы героя в университетах Европы и США. Если в Третьем рейхе он, как еврей, уволен из университета, то университеты других европейских стран, наоборот, нуждаются в его услугах — но при этом официальные власти под давлением Германии «дают ему понять, что ему следует быть осторожнее» [КМ, Vulkan: 362], в чем он видит «трусливое оглядывание на немецкую тиранию» [КМ, Vulkan: 362]. И только в США, стране окраинного «кольца», герой обретает полную научную и преподавательскую свободу, по его выражению — «имеет право снова открыть рот» [КМ, Vulkan: 362]. Это свидетельствует о том, что для обретения «своего» места в профессиональном плане героям-эмигрантам недостаточно покинуть Третий рейх — они должны переместиться на окраину пространства эмиграции.

В «окраинных» странах герои-эмигранты получают возможность обрести утраченное домашнее пространство. Марион фон Каммер, которая на протяжении всех лет, проведенных в Европе, «не имела родины» [КМ, Vulkan: 257], «любила город Нью-Йорк» [КМ, Vulkan: 418] и «сразу же почувствовала себя дома в огромном городе» [КМ, Vulkan: 402], где «все доставляло ей удовольствие» [КМ, Vulkan: 404, также Vulkan: 418], включая элементы быта — «поездка на лифте с огромной скоростью вверх по небоскребу», «еда на скорую руку в кафетериях» и «аромат американских сигарет» [КМ, Vulkan: 404]. Героиня «вписывается» в окружающее ее пространство и получает от этого положительные эмоции, что способствует маркировке США в качестве «ее» места, каким не могла быть названа Европа; этот процесс находит свое логичное завершение в обретении героиней дома

и семьи. Во многом такое становится возможным благодаря удаленности Америки от Европы в целом и Германии в частности — не столько пространственной, сколько символической. Третий рейх становится только «кошмарным сном», «не имеет реальности», герои-эмигранты «совершенно отрезаны от Германии» и «не могут больше представить себе атмосферу в Германии» [КМ, Vulkan: 469], в то время как в Европе они постоянно сталкивались с последствиями подчинения соседних с Третьим рейхом стран немецкому влиянию.

Наконец, окраинное пространство изображается у К. Манна как пространство для живых людей, противопоставленное практически подчиненной Третьему рейху Европе как миру, занимающему промежуточное положение между миром живых и миром мертвых. Марион, принимая решение о переезде в Америку, руководствуется следующими соображениями: «Она думала, что больше не может вынести Европу. Здесь было слишком много утрат, слишком много воспоминаний — повсюду. Она уже давно чувствовала: это чересчур много — определенно слишком много. Или и я умру, или я должна начать что-то новое» [КМ, Vulkan: 373]. Такое восприятие Европы героиней перекликается с аналогичными ощущениями героев Э. М. Ремарка, для которых в Европе «слишком много мертвых» [EMR, Land: 319]. На фоне первого «кольца» Америка и другие окраинные для пространства эмиграции страны — это мир живых людей, в котором герой-эмигрант может стать таким же живым, обрести гражданство, работу и постоянное место проживания, то есть компенсировать все те «недостачи», которые созданы в его биографии фактом возникновения национал-социалистического режима. Поэтому эмигрантский путь обретает подлинное завершение именно в окраинном пространстве, которое абсолютно противоположно по своим свойствам темному центру.

В целом структура пространства эмиграции в «Вулкане» — по сравнению с романами «Ночь в Лиссабоне», «Возлюби ближнего своего» и «Изгнание» — упрощена, поскольку здесь вся не-немецкая Европа составляет первое «кольцо». Европейские страны в рассматриваемом романе К. Манна принципиально одинаковы, дифференциации и выделения каких-то из них во второе «кольцо» не происходит.

В этом «Вулкан», хотя действие в нем и разворачивается в Европе, примыкает к «американским» романам Э. М. Ремарка, в которых дифференциация пространства осуществляется аналогичным образом: Третий рейх — Европа — Америка.

Не менее подробно образ Америки, представляющей окраинное «кольцо», разработан в двух последних романах эмигрантской пенталогии Э. М. Ремарка. Ремарк, создавая образ этой страны как окраинного пространства, актуализирует в связи с этим идею границы. Его герои пересекают океан — не только естественную, но и символическую границу между Старым и Новым Светом. Вступление Америки во Вторую мировую войну делает преодоление этой границы односторонним: переезд из Европы в Америку возможен только в один конец. По правилам, эмигранты, признанные после проверки «подозрительными», должны отсылаться обратно в Европу, но начало войны делает это невозможным: «... того, кого признавали нежелательным, отсылали с ближайшим кораблем обратно. Хотя отослать обратно было уже давно не так просто, как раньше. В Европе шла война, и Америка участвовала в войне, немецкие подводные лодки охотились в Атлантическом океане, и пассажирские корабли очень редко отправлялись в европейские порты» [EMR, Land: 11–12]. Непреодолимость границы между Америкой и Европой иллюстрируется и тем, что Людвиг Зоммеру не удастся настроить радиоприемник на европейские радиостанции [EMR, Land: 100].

Американское пространство предстает качественно иным по сравнению с европейским. Через несколько дней после освобождения Людвиг из лагеря на Эллис Айленд Роберт Хирш говорит ему: «Итак, сегодня вечером мы отпразднуем твоё вступление в буржуазную фазу эмигрантского существования. <...> Время *Via Dolorosa* осталось в прошлом, Людвиг» [EMR, Land: 48–49].

Качественно иной характер Америки по сравнению с Европой проявляется и в том, что Америка хотя и ведёт войну, но на её территории эта война совершенно не ощущается. Для Роберта Росса Америка была «другая планета, потому что в Европе шла война» [EMR, Schatten: 7]. Первое, что замечает в Америке Людвиг Зоммер, — это огромное количество автомобилей без каких-либо признаков эконо-

мии бензина, отсутствие солдат, бомбардировок и других следов военных действий. Адвокат Вотсон объясняет ему: «Война ведется в Европе и на Тихом океане... Не здесь. В Америке нет войны. Здесь мир. <...> Не так, как в Европе, да?» [EMR, Land: 36]. Война, вынесенная за пределы Америки, осознается как нечто отдельное от нее: «Ведь враг стоял на другом краю мира. Здесь не было границ, которые надо было бы защищать. Здесь не стреляли. И здесь не было руин. Не было бомб. Не было разрушения» [EMR, Land: 36].

В один из первых вечеров, проведенных в Нью-Йорке, Зоммер говорит Мойкову: «Я хочу еще побыть на улице. Посмотреть на магазины и свет Нью-Йорка. Европа была в это время темной, как угольная шахта» [EMR, Land: 56]. Здесь Ремарк использует тот же ход, что и в романе «Ночь в Лиссабоне», где освещенный Лиссабон противопоставлен остальной «затемненной» Европе и за счет этого маркирован как самый позитивный участок европейского пространства. В словах Людвиг Зоммера оппозиция *свет/тьма* аналогичным образом придает европейскому и американскому пространству, соответственно, негативную и позитивную оценочную семантику. Освещенность/затемненность — еще один аспект противопоставления Америки и Европы.

Попадая вместе с Марией в ресторан «Эль Марокко», Людвиг слышит, как в соседнем зале поют немецкие песни, и размышляет: «Один венец играл венские и немецкие песни и пел их по-немецки, хотя Америка и вела войну с обеими странами. В Европе это никогда не было бы возможным. Там этого певца отправили бы на исправительные работы или в концентрационный лагерь, или его бы попросту немедленно линчевали. А здесь находившиеся рядом солдаты и офицеры восторженно подпевали — в той мере, в какой они знали текст. Тому, кто на себе ощутил превращение слова “толерантность” из знамени XIX века в дикое ругательство двадцатого, начинало казаться, что он нашел удивительный оазис в самом безнадежном месте пустыни» [EMR, Land: 122]. Здесь бинарное противопоставление Европы и Америки как толерантного/нетолерантного пространства смыкается с «островным» («оазис») восприятием последнего (подробнее см. ниже). Толерантность и ее отсутствие — оппозиция, в ак-

сиологическом смысле соответствующая паре *освещенность/темнота*, но выражающая оценочную семантику более непосредственно.

В эпизоде романа «Тени в раю», где банкир Фрислендер празднует получение им гражданства и смену имени на «Дэниел Варвик», Росс комментирует это так: «Я нахожу это великолепным — то, что здесь каждый может начать все сначала и поменять все, что он получил против своей воли, — лицо, грудь и экспертизу, как это называет Сильверс. И даже имя. Как будто соединились в одно маскарад и источник вечной молодости. Все, что подверглось насилию, погружается в поток и выходит оттуда таким, каким оно должно быть. Я — за Коллеров, Варвиков и приключения *второй реальности*» [EMR, Schatten: 130; выделено мной. — А. П.]. Обозначение Америки как «второй реальности» порождено сопоставлением ее с Европой: Америка — принципиально иное пространство, в котором действуют иные закономерности, часто прямо противоположные европейским.

Пересечение океана становится, таким образом, не механическим удалением от Европы в гомогенном пространстве, а преодолением важной топологической границы и вступлением в новый, качественно иной мир — американский «рай».

Принципиальная «инаковость» Америки по отношению к Европе приводит к тому, что Америка часто осознается эмигрантами как огромный остров, изолированный участок пространства, по своим качествам прямо противоположный миру за его пределами. Так, в романе «Тени в раю» Роберт Росс в разговоре с Наташей называет Америку «огромный сытый остров между двумя океанами и голодом в мире» [EMR, Schatten: 414].

Одна из основных метафор «островного» положения Америки, встречающаяся в романах «Тени в раю» и «Земля обетованная», — нахождение героя в безветренной области внутри торнадо¹. Роберт Росс

¹ Этот образ имеет реальную основу: воздушные потоки, двигаясь по спирали вверх, образуют так называемый глаз бури — область затишья без облаков размером 10–20 км. — Райхардт Г. Стихийные бедствия / пер. с нем. Б.И. Залесской. — [Б.м.], 1994. — С. 41.

покидает больницу, где живет и работает доктор Грэфенхайм, и размышляет следующим образом: «Я шел обратно в призрачное существование, как будто я жил на магическом острове посреди бури, который, однако, имел только два измерения, а не три. Все это отличалось от тех лет, что я провел в Европе, где третье измерение было образовано борьбой против бюрократии, чиновников, жандармов, борьбой за разрешения на проживание, нелегальную работу, с таможенными служащими и полицейскими, борьбой за голое существование. Здесь мы внезапно очутились в безветрии, в безветрии газетных заголовков, радионовостей и войны, которая велась далеко отсюда, на другом континенте, отделенная от нас океаном» [EMR, Schatten: 283].

Роберт Росс в разговоре с Наташей говорит, что Америка «отделена от всего, что важно для других, а для меня еще важнее. Пожалуй, это рай, подходящий для зимовки» [EMR, Schatten: 202]. Жизнь в Калифорнии также ощущается им как «бытие в таком необычном вакууме» [EMR, Schatten: 369].

Отдельные фрагменты американского пространства тоже могут изображаться как изолированные от всего остального мира «острова», свойства «большого» пространства могут отображаться в пространствах маленьких (подобно тому, как парижская Триумфальная арка была выразителем пограничного статуса Парижа). Одним из таких «островов» становится в романе «Земля обетованная» съемная квартира Марии Фиолы: «Маленькая квартира располагалась так высоко, что шум улиц до нее почти не долетал. Все внезапно стало слегка нереальным — глубокие, пестрые сумерки в комнате без искусственного света, освещенной только мерцающими стеклянными стенами стоящих снаружи небоскребов. Казалось, мы летим в бесшумном воздушном шаре, вынутые на какой-то короткий период из времени, войны, беспокойства и тлеющего страха, помещенные в кусочек мира, который был мне настолько неведом, что его тишина заставляла биться мое сердце» [EMR, Land: 322]. Некоторое время спустя эта метафора развивается дальше: «И снова мне показалось, что мы находимся на воздушном шаре, висящем в центре безветрия внутри торнадо» [EMR, Land: 324]. Роберт Росс проводит день в съемной квартире Наташи и к концу дня приходит к выводу: «В конце этого

дня у меня было такое чувство, что мы почти год прожили в невесомом покое вакуума» [EMR, Schatten: 263]. В этом и подобных пассажах Ремарк создает впечатление изолированного положения Америки, активно используя для характеристики американского пространства и внешнего по отношению к нему мира пары антонимов: с одной стороны, *безветрие* и *вакуум*, с другой — *война*, *борьба*, *катастрофа*, *торнадо* и т. п.

Почти такими же словами герой романа «Земля обетованная» Людвиг Зоммер определяет место американского периода своей жизни в хронологическом ряду: «Внезапно я понял, что то время, которое я провел здесь, в этой стране, было непостижимым, неслыханным, коротким подарком, интермеццо между убийством и убийством, тишина между двумя бурями, что-то, что я до этого момента еще не мог понять и использовал неправильно, нахождение в стороне от всего, уголок тишины, подаренной тишины, которую я заполнял нетерпением, вместо того чтобы принять ее как то, чем она была: как интермеццо, которое не продлится долго, кусочек голубого между двумя грозами, подаренное время» [EMR, Land: 307]. Пребывание в квартире Марии Фиолы тоже становится для героя паузой, остановкой в течении времени: «Пусть время остановится на один день» [EMR, Land: 323].

В аксиологическом смысле американский «остров» — дружественное человеку пространство, «оазис безветрия» среди «оползня катастроф»: «... и все, на что я мог надеяться, был этот оазис безветрия, который открылся мне, в то время как снаружи продолжался оползень катастроф» [EMR, Schatten: 334]. Людвиг Зоммер называет свою жизнь в Америке, и в особенности свои отношения с Марией Фиолой (в контексте локализации их встреч в ее съемной квартире — тоже «острове» и «оазисе»), «кусочек мира и покоя» [EMR, Land: 323].

Итак, в тексте обоих романов «островное» положение Америки обретает следующее лексическое выражение:

- в пространственном отношении — *<ein> lautlose<r> Ballon* ‘бесшумный воздушный шар’ [EMR, Land: 322], *ein Winkel der Stille* ‘уголок тишины’ [EMR, Land: 307], *eine satt<e> Rieseninsel* ‘огромный сытый остров’ [EMR, Schatten: 283]; *Oase der Windstille* ‘оазис безветрия’ [EMR, Schatten: 334], *Zentrum der*

Windstille eines Tornados ‘центр безветрия внутри торнадо’ [EMR, Land: 324], *Vakuum* ‘вакуум’ [EMR, Schatten: 263], *magisch<e> Insel* ‘магический остров’ [EMR, Schatten: 283];

- во временном отношении — *ein Intermezzo zwischen Mord und Mord* ‘интермеццо между убийством и убийством’ [EMR, Land: 307], *ein Stück Blau zwischen zwei Gewittern, geschenkte Zeit* ‘кусочек голубого между двумя грозами, подаренное время’ [EMR, Land: 307].

Один из способов восприятия Соединенных Штатов Америки проживающим в них эмигрантом — представление этой страны как острова, изолированного от остального (враждебного) мира пространства, оазиса. Эта грань эмигрантского восприятия Америки может проецироваться и на пространственную, и на временную шкалу. В аксиологическом отношении пребывание на этом «острове» оценивается как благо и спасение (хотя бы временное). Такое «островное» восприятие Америки позволяет говорить о частичном переосмыслении оппозиции центр/периферия в эмигрантской картине мира: статус центра получает американский «остров», а «буря» вокруг него приобретает периферийный характер. Такая модель не отменяет описанную в предыдущих разделах концентрическую структуру пространства эмиграции, но сосуществует с ней как альтернативная.

Еще одной смысловой плоскостью американского пространства становится интерпретация его как места, предназначенного для эмигранта. Из всех стран, через которые проходит эмигрантский путь, Америка оказывается самой подходящей для эмигранта страной. Гарри Кан говорит о ней в следующих выражениях: «Если и есть место, где можно от него [страха перед полицией] избавиться, то оно — здесь. Эта страна основана эмигрантами. И здесь каждый год тысячи из них принимают гражданство» [EMR, Schatten: 61]. Меликов рассказывает Роберту об Америке так: «Как у вас говорят: здесь ты человек, здесь ты имеешь право им быть? Здесь ты эмигрант, здесь ты имеешь право им быть. Эта страна основана эмигрантами. Можешь отбросить свои европейские комплексы неполноценности. Здесь ты снова человек. А не израненный кусок мяса, который приклеивается к паспорту» [EMR, Schatten: 18].

Следующая грань восприятия американского пространства в романах «Тени в раю» и «Земля обетованная» связана с тем, что это пространство маркируется как «ненастоящее». Этот мотив находит свое выражение во множестве деталей. На двери отеля «Рауш» (досл. 'мираж'), где живет Людвиг Зоммер, расположена плита из искусственного мрамора [EMR, Land: 39]. Когда эмигранты хоронят Теллера, то работники похоронного бюро, согласно американской традиции, гримируют покойного, чтобы придать ему более благообразный вид, «замаскировать» смерть [EMR, Land: 258]. Первое, что делают в Америке близняшки Коллер («Тени в раю») и Даль («Земля обетованная»), — делают себе пластическую операцию и одинаковым образом меняют внешность [EMR, Schatten: 130, EMR Land 174–175].

У Марии Фиолы все вещи, окружающие ее (автомобиль, одежда, квартира, украшения), не принадлежат ей, а взяты напрокат [EMR, Land: 220]; сама она говорит об этом так: «Взято взаймы, как и все, что на мне есть... Ничто во мне не является подлинным» [EMR, Land: 238]. В другом разговоре с Людвигом Мария описывает себя следующим образом: «Мне кажется, у меня нет Я. Нет того, что не меняется и всегда ясно присутствует здесь. Я напоминаю что-то, что танцует между двумя зеркалами; оно здесь, но как только захочешь его схватить — его уже здесь нет» [EMR, Land: 322].

Когда Мария Фиола приглашает Людвига на фотосессию, он ловит себя на следующей мысли: «Контраст между моей собственной ситуацией и картиной передо мной вверг меня в настроение нереальности, в котором не было ни следа смятения, бдительности или грезы» [EMR, Land: 117]. Фотограф Хорст во время фотосессии Наташи говорит Россу: «Сегодня все — монтаж! <...> Все больше и больше монтажа. Фальшивые груди, задницы из губчатой резины, макияж, фальшивые ресницы, парики, вставные зубы — все вместе составляет чарующую картину» [EMR, Schatten: 409–410]. О посещении ресторана «Эль Марокко» говорится в следующих выражениях: «Скамейки были раскрашены “под зебру”, и *искусственное* ночное небо, на котором всходили и заходили звезды, освещало этот *нереальный* мир» [EMR, Land: 122; выделено мной. — А. П.]. «Нереальным» назван и мир торговца картинами Сильверса («Тени в раю»): «Казалось, он

живет в приглушенном мире, в мире душегубцев и разбойников, в этом я был уверен, — но это был мир элегантных и слегка опасных разбойников и душегубцев. Все, что он сказал, было верно — и все же не было верно. Все смещалось каким-то почти нереальным образом. <...> Его мир парил в воздухе. Он был образован из мыльных пузырей благозвучных фраз, сокровенного знания предметов искусства...» [EMR, Schatten: 114]. Связь с Наташей тоже кажется Роберту не вполне настоящей, он говорит о ней в следующих выражениях: «... взятые напрокат украшения и взятая напрокат женщина в жизни фальшивомонетчика» [EMR, Schatten: 462].

Самым же «ненастоящим» пространством в Америке (особенно это актуально для романа «Тени в раю») становится Голливуд. В романе «Земля обетованная» он не изображается, а только упоминается; эпизодический персонаж Ленц советует Людвигу: «Здесь ты можешь погибнуть. Поезжай в Голливуд; это искусственный мир — всегда радостный. Там легче выжить. <...> Мы куда больше подходим к тамошнему карнавалу сумасшедшего мира фабрик мечты, чтобы там перезимовать» [EMR, Land: 413–414].

В этом же смысловом ряду находится феномен присвоения некоторых домашних черт таким типам пространства, которые по своей сути домашними быть не могут и представляют собой временные жилища, — прежде всего отелям. Так, Мария Фиола говорит об отеле «Рауш»: «И вообще, это — ничтожный кусочек передвижной *псевдородины*. Другой я не знаю» [EMR, Land: 178]. Людвиг Зоммер называет этот же отель «почти что-то вроде преходящей родины» [EMR, Land: 43]. Роберт Росс, возвращаясь в отель «Ройбен», комментирует это так: «Мне уже казалось, что я пришел домой. Тот, кто нигде не дома, легко может это почувствовать» [EMR, Schatten: 15].

Качественное несходство и противоположность друг другу Америки и Европы приводит еще и к тому, что в Америке происходит переворачивание привычных для европейца ролей и функций. Так, вскоре после прибытия в Нью-Йорк Людвиг Зоммера между ним и Хиршем разворачивается следующий диалог: «“А в Америке тоже есть лагеря для интернированных?” — “Да. Но предназначены они, для разнообразия, главным образом для подозрительных наци-

стов”. — “Какой поворот!”» [EMR, Land: 49].

Аналогичные «повороты» встречаются во многих сферах эмигрантской жизни. Людвиг Зоммер объявляет «самым большим приключением» то, что для не-эмигранта является привычным и нормальным: «Я спущусь вниз, и посмотрю новости, а потом я вернусь обратно, медленно, в эту комнату, о которой я знаю то, что в ней находишься ты и ждешь меня, и я чувствую счастье, которого не знал, — что кто-то ждет меня, — и ночь, и комнату с тобой. Это самое большое приключение, какое я только могу себе представить: обывательство без страха — хотя для обывателей, пусть лишь для них, оно и носит такое филистерское имя, — но только не для нас, современных детей Агасфера» [EMR, Land: 323]. Вечернюю прогулку с Наташей Росс называет «приключение безопасности» [EMR, Schatten: 287]. Актеры Бах («Земля обетованная»), Танненбаум и Вилер («Тени в раю»), евреи по национальности, в голливудских фильмах играют исключительно нацистов, а роли евреев достаются актерам-американцам [EMR, Land: 329–330; EMR Schatten 99, 296]. Эмигрант Росс по ошибке принят Хиршем за наци [EMR, Schatten: 241]. «Самыми сентиментальными патриотами» Германии в эмиграции становятся евреи [EMR, Schatten: 295], в первую очередь — Бетти Штайн. Наконец, Роберт Росс замечает, что в то время как весь мир голодает из-за отсутствия еды, американцы голодают добровольно — соблюдая диету [EMR, Schatten: 414].

В романе «Тени в раю» героем, наиболее часто меняющим роли и маски, оказывается Гарри Кан, который во французский период своей эмигрантской жизни разворачивает деятельность по спасению максимально возможного количества эмигрантов, имея испанский дипломатический паспорт, автомобиль и пользуясь поддержкой французского Сопротивления [EMR, Schatten: 41]. В Америке он страдает от невозможности жить такой же авантюрной жизнью и пытается пойти добровольцем в американскую армию, о чем рассказывает Россу: «“Почему вы не отправляетесь на войну?” — сухо спросил я. — “Я пытался это сделать. Но вы же знаете, что нас там не берут. Мы — ‘враждебные иностранцы’. Посмотрите в свое удостоверение!” — “У меня его нет. Я пока стою ступенью ниже. Но с вами-то

все обстоит по-другому. В Вашингтоне не могут не знать, что вы делали во Франции”. — “Они это знают и поэтому доверяют мне еще меньше. Подозревают, что я вел двойную игру. Кому удавались такие дерзкие вещи, у того должны быть и особые отношения, — так думают в бюро. Я бы не удивился, если бы меня еще и взяли под арест. Мы живем в зеркальной экзистенции ироний”» [EMR, Schatten: 242].

В Америке Кан обнаруживает, что, сопротивляясь национал-социализму во Франции и являясь фактически союзником американской армии, он как раз из-за этого подпадает под подозрение. Это обстоятельство — еще одно свидетельство инвертирования социальных ролей в американском пространстве.

Отдельно следует остановиться на особом пространстве в пределах Америки — Калифорнии и Голливуде, расположенном на тихоокеанском побережье.

Если в романе «Земля обетованная» Калифорния только упомянута, то в романе «Тени в раю» там локализовано действие нескольких глав — с XXIV по XXVII. Роберт Росс совершает путешествие в «радостный искусственный мир» Калифорнии по воле своего работодателя — торговца картинами Сильверса. Отель, в котором поселяется герой, носит название «Сад Аллаха» (Garden of Allah) и вводится в текст следующими словами: «“Сад Аллаха” включал в себя бассейн и множество маленьких домиков, которые можно было арендовать. Жили там по одному, вдвоем или даже большим количеством человек. Меня поместили в один из домиков, где уже жил какой-то актер. Каждый из нас имел отдельную комнату, а ванной мы пользовались вдвоем. Все это слегка напоминало удобный цыганский лагерь» [EMR, Schatten: 321]. «Цыганский» способ существования делает отель «Сад Аллаха» поистине эмигрантским местом. Связь этого места с эмигрантами закреплена в том числе и лексически: эмигрантская жизнь обозначается у Ремарка словом *Zigeunerndasein* ‘цыганское бытие’ [EMR, Schatten: 354]. Танненбаум о «Саде Аллаха» высказывается так: «Для актеров-эмигрантов это родина» [EMR, Schatten: 323]. Если Нью-Йорк является дружественным эмигранту городом в силу того, «что меня сюда пустили» [EMR, Schatten: 139], то «Сад Аллаха» становится еще более эмигрантским пространством, претен-

дуя на статус новой родины как минимум для эмигрантов актерской профессии.

Восприятие Америки как «ненастоящего» пространства доводится в «калифорнийских» главах романа до своего логического предела, что связано с развернутой там кинематографической индустрией Голливуда. Война становится в Голливуде «литературной», она не проживается, а разыгрывается: «Еще в Нью-Йорке у меня снова и снова появлялось чувство нереальности, потому что эта огромная страна вела войну, следов которой не было видно и которая была отделена от этой страны половиной мира, — здесь, в Голливуде, война становилась совсем уж литературной. Здесь в большом количестве водились полковники и капитаны, которые гордо рассекали в военной форме, но ничего не знали о войне. Это были полковники из фильмов, капитаны из фильмов, режиссеры фильмов и производители фильмов, которые день ото дня получали звания полковников за что-то, что имело отношение только к фильмам о войне, и которые вряд ли знали о военном деле что-то, кроме того что там не надо было, здороваясь, снимать головной убор. Война превратилась здесь во что-то вроде “дикого запада”, и возникало такое чувство, что статисты фильма носили свои военные формы и по вечерам тоже. Действительность и иллюзия смешивались здесь настолько полно, что становились некой новой субстанцией — так же, как медь и цинк вместе становятся латунью, которая выглядит как золото» [EMR, Schatten: 321–322]. Калифорния становится самой выпуклой и яркой реализацией восприятия Америки в ее «неподлинности». Она не может быть механическим продолжением единого пространства земного шара от Европы в западном направлении, она — принципиально иное пространство, высшее воплощение американской «второй реальности» (по определению Роберта Росса).

Калифорния в еще большей степени, чем Нью-Йорк, оппозиционна Европе. Если Европа лишает эмигрантов родины, то калифорнийский отель практически становится таковой для них. Нью-Йорк — город, пригодный для эмигрантской жизни; Калифорния же не только пригодна для жизни, но и представляет собой «рай» и «мир [покой]»: «Снаружи меня приняла картина *мира и покоя*. Вода свер-

кала; несколько девушек плавали в бассейне, удобно одетые люди сидели в креслах, читали газеты, пили апельсиновый сок или виски и лениво переговаривались. <...> *Казалось, в жизни нет никаких проблем*, небо было безоблачным, и этот клочок был *раем*, изъятый из разрушающих отношений и черной грозовой ночи Европы» [EMR, Schatten: 327; выделено мной. — А.П.].

Нью-Йорк, располагаясь на восточном побережье Северной Америки, повернут «лицом» к Европе и в силу этого обретает статус «огромного порта прибытия эмигрантов» [EMR, Schatten: 18]. Калифорния же «развернута» к Японии и Тихому океану, которые в пространстве эмиграции значимыми не являются. Европа для калифорнийского побережья как бы не существует, и Калифорния становится следующим (по сравнению с Нью-Йорком) этапом метаморфоз героя-эмигранта.

До «калифорнийских» глав романа жизнь эмигранта определяется мощной центробежной тенденцией: события, происходившие в Европе начиная с 1933 года, последовательно «выталкивают» эмигранта из символического центра пространства эмиграции (дома в его родном немецком городе), и он вынужден перемещаться от этого центра все дальше и дальше. Пересекая Атлантический океан — важнейший топографический рубеж эмигрантского пути, — и проходя через «пограничное» пространство лагеря на Эллис Айленд (пространство, в котором может произойти перерождение героя), эмигрант поселяется в Нью-Йорке и тем самым открывает «буржуазную фазу эмиграции». А приезд в Калифорнию приводит к тому, что герой — Роберт Росс — заново встречается там с Европой, но уже не настоящей, а заключенной в рамки «искусственного мира».

Одним из самых сильных калифорнийских впечатлений Роберта становится случайная встреча с актерами, одетыми в форму СС: «Примерка костюмов, подумал я. То, о чем я не осмеливался думать и что пытался изгнать из своих мыслей, здесь уже стало игрой. Я в упор смотрел на Танненбаума и внезапно ощутил момент необычайного освобождения. Я видел беспокойство серебристо-серого океана, волнение из ртути и свинца, которое осаждало горизонт, и смешного человека на его фоне, для которого катастрофа всего мира уже

превратилась в примерку костюмов, грим и либретто, — и мне казалось, что тяжелая пелена облаков надо мной разорвалась. Возможно, думал я, возможно, существует и такое — что все это воспринимается не всерьез! Даже если этого и не хватит для примерки или фильма, — но, может быть, оно сможет не висеть над человеком, подобно леднику, который только и ждет момента, чтобы похоронить его под своим льдом!» [EMR, Schatten: 323]. В связи с этим перед Робертом Россом встает проблема допустимости или недопустимости элементов игрового восприятия в его отношении к национал-социализму.

Для актера Танненбаума такое отношение представляется вполне возможным: в голливудских фильмах о войне он играет нацистов и не испытывает ни малейших сомнений по этому поводу. Роберту он рассказывает: «“Я был здесь уже два раза. Один раз в качестве шарфюрера, другой — как штурмшарфюрер”. — “Ваша карьера стремительно идет вверх. Сейчас вы штурмбанфюрер?” — “Группенфюрер”» [EMR, Schatten: 323]. Роберт же, увидев людей в форме СС, непроизвольно поворачивается и пытается убежать: к такому игровому восприятию национал-социализма, как Танненбаум, он не способен.

Роберта посещают мысли о том, что Калифорния могла бы стать для него местом освобождения от прошлого и обретения гармонии с миром и собой: «Но уже сама иллюзия была чем-то столь неслыханным, что я внезапно ощутил себя перемещенным куда-то на Таити, в идиллию в южной части Тихого океана, и все, что нужно было сделать, — забыть прошлое и свое собственное, приросшее, убийственное Я и возвратиться к своему Пра-Я, по ту сторону опыта и мусора лет. Возможно, думал я, прыгая в сине-зеленую воду, в этот раз меня уже действительно ничего не преследует, и можно начать заново, вместо того чтобы и дальше везде таскать с собой обязательства мести, как рюкзак, полный свинца» [EMR, Schatten: 327]. Но в итоге Росс оставляет мысли о построении новой идентичности и возвращается к идее мести и возвращения в Европу: «Он [Танненбаум] ждал мира для того, чтобы мирно жить в Германии или Америке; я ждал мира для того, чтобы осуществить месть» [EMR, Schatten: 336]. Самому Танненбауму Росс прямо заявляет: «Я не хочу иметь никакого

дела с фильмами про наци... Для меня это не люди, о которых пишутся либретто. Для меня это люди, которых убивают» [EMR, Schatten: 336]. Кинематографическое «измерение» национал-социализма Росс не принимает, и возможное финальное перерождение героя — освобождение от травматического опыта, забвение и обретение «здоровой», не-эмигрантской психологии — на самом крайнем рубеже американского «рая» не случается.

Именно в Калифорнии начинается обратный путь Роберта Росса, лейтмотивом которого является надежда на возвращение — «как магнитное поле, в одном-единственном направлении» [EMR, Schatten: 354]. Из Калифорнии Роберт, осознавший невозможность интегрироваться в «радостный искусственный мир» кинематографа, возвращается в Нью-Йорк, где в течение последних военных месяцев у него окончательно оформляется решение вернуться в Европу. Нового рождения героя в не-эмигрантском статусе в Калифорнии не происходит. По приезде в Нью-Йорк Роберт меняет комнату в отеле «Ройбен», поселяясь в номере самоубийцы Лизы Теруэль [EMR, Schatten: 376], — тем самым он подтверждает свою принадлежность к миру мертвых — эмигрантскому миру.

Страны окраинного «кольца» фигурируют и в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание». Как и у других авторов, окраинное «кольцо» здесь образуют страны, в которых в той или иной форме эмигранты перестают быть эмигрантами. Если у Ремарка в качестве таковых выступают США и Мексика, то в романе Фейхтвангера к этому «кольцу» можно однозначно отнести Советский Союз и США, а также Англию (например, для Элли Френкель, которая выходит там замуж и получает гражданство) и Турцию (как уже упоминалось, там Грета Хайльбрун-Кляйнпетер надеется воссоединиться с оставленным в Мюнхене мужем и начать новую жизнь). Переездом в Америку Гарри Майзель желает воспользоваться, чтобы начать качественно другую жизнь. Черниг, не верящий в такую возможность, спрашивает Гарри, «чего он ожидал от Акрона, Огайо, другого, нежели то, что есть здесь» [LF, Exil: 378]. Гарри объясняет свою позицию следующим образом: «Я ожидаю, что Америка полностью лишена

души. Я нахожу, что так лучше, чем в этой Европе, в которой еще живет остаток души» [LF, Exil: 378]. Переезд в Америку воспринимается Гарри как перемещение в качественно другое пространство (подобно Ремарку, Фейхтвангер использует бинарные противопоставления Америки и Европы: наличие/отсутствие души) и сопряжен с полным отказом от прежнего образа жизни и прежних ценностей. Герой достаточно долго проживает в очень плохих условиях в эмигрантском бараке, и Черниг комментирует это следующим образом: «Мой Гарри Майзель ... не вернется в цивилизацию. Мой Гарри Майзель останется в приюте. Он и приют составляют единое целое. Единственный немецкий прозаик нашего поколения в эмигрантском бараке — это подлинный образ нашего мира» [LF, Exil: 131]. Однако в 11 главе второй части романа Гарри получает письмо от своего дяди из штата Огайо с предложением переехать к нему и работать на его фабрике по производству резиновых изделий. Переезд в Америку воспринимается Гарри как перемещение в качественно другое пространство и сопряжен с полным отказом от прежнего образа жизни (убогий барак) и прежних ценностей (литературное творчество), свой отказ от литературы он сравнивает с аналогичным жестом Артюра Рембо [см.: LF, Exil: 613] и символически приравняет к жертвоприношению прошлого.

Ганс Траутвайн, живя в Париже, принимает решение навсегда уехать в Советский Союз, которое обставляется в романе множеством символических параллелей. Смысл переезда в СССР связан для Ганса с освоением профессии архитектора: «То, что он станет архитектором, определилось для него уже давно. Дома, улицы, города интересовали его всегда, он впитывал картины города Мюнхена и города Парижа голодными глазами. <...> Но та привлекательность, которой обладали для него дома и города, никогда не выходила за пределы сферы эстетического. И странным образом именно название книги оказалось тем, что превратило эту его радость во что-то более глубокое, более существенное» [LF, Exil: 140]. Название книги, которое открывает Гансу подлинный смысл его будущей работы в Советском Союзе, звучит как «Сто пятьдесят миллионов строят новый мир» [LF, Exil: 140]. Происходит демегафоризация образа «строительства ново-

го мира», и Ганс собирается «строить вместе с теми, которые воздвигали этот новый мир, в буквальном смысле строить вместе с ними, планировать вместе с ними, конструировать города» [LF, Exil: 140]. Причем в случае Ганса строящийся «новый мир» обладает еще одной важной характеристикой — это мир не-эмигрантский. Он объясняет отцу свое решение ехать в Советский Союз следующим образом: «Что я здесь забыл? <...> Здесь же нет правильного материала. Здесь же все — лом. Что здесь вообще можно построить? ...То, что я, как мне кажется, умею и чем я в любом случае хотел бы заниматься, — это проектирование городов, это строительство городов, а этого здесь нет. Возможно, это есть в Америке, и совершенно точно — это есть в Советском Союзе. А здесь мне что делать? ...Здесь же все мертво. Здесь просто задыхаешься» [LF, Exil: 288]. Этот монолог Ганса свидетельствует о том, что в его глазах существует как минимум две страны, вынесенные на крайнюю периферию пространства эмиграции, — Америка и СССР (это соответствует представлениям самого Фейхтвангера о Советском Союзе как «государстве только на базисе разума»¹, которое, следовательно, максимально оппозиционно абсолютно лишенному разума Третьему рейху, где «фундаментом государства и законов хотят сделать не разум, а чувства и предрассудки»²). Их окраинное положение в пространстве эмиграции иллюстрируется с помощью оценочных противопоставлений: «здесь» «все мертво» — «там», соответственно, жизнь; «здесь» невозможно строить новые города — «там» такая возможность есть; «здесь» нет «правильного материала» — «там» такой материал есть; «здесь» все *Bruch* ‘лом, трещина, осколки’, то есть разрушение — «там» строится и создается новое. Ганс, таким образом, декларирует свое желание покинуть эмигрантский мир мертвых, перейти символическую границу и войти в мир живых.

Париж осознается героем как пограничное пространство, в которое он прибыл из мира мертвых и из которого он надеется выйти

¹ Фейхтвангер Л. Москва 1937: отчет о поездке для моих друзей // Два взгляда из-за рубежа. — М., 1990. — С. 164.

² Там же. — С. 165.

в мир живых. Это заставляет его конкретизировать образ «мертвого» мира и определить Париж как «мир, который был живым только наполовину» [LF, Exil: 637]. «Живое только наполовину» пространство Парижа — это рубеж, граница, отделяющая мир мертвых с символическим центром в Мюнхене от мира живых, расположенного в окраинном «кольце».

Все эти наблюдения позволяют сделать вывод о взаимной ценностной инверсии пространства наци и пространства эмиграции. Эта инверсия проявляет себя в том числе в таких деталях, как использование эмигрантами (и сочувствующими им французами, одним из которых является Перейро) и наци одинаковой оценочной лексики для обозначения идеологических противников: «Господин — он узнал по голосу месье Перейро — сказал даме: “*Ce tas de pleutres*”, — сказал он, “отродье, сброд”. Здесь, таким образом, применяли к нему, Визенеру, и его сторонникам то же самое слово, какое он любил применять к Траутвайну со товарищи» [LF, Exil: 334].

Еще одним проявлением взаимной ценностной инверсии пространства наци и пространства эмиграции являются мифологические параллели, применяемые к отношениям Леа де Шассефьер с ее окружением. На благосклонность Леа претендует, помимо Визенера, посланник фюрера во Франции Конрад Хайдебрегг. Оба они — герои из пространства наци, носители той картины мира, в рамках которой Леа — представительница варваров, в то время как они сами выступают носителями цивилизаторского начала. Даже в глазах Визенера она, несмотря на их двадцатилетнюю связь, выглядит «запятнанной» [LF, Exil: 195], поскольку на одну четверть является еврейкой. Хайдебрегг не решается пригласить ее в Берлин и размышляет об этом так: «Цезарь мог позволить себе привезти Клеопатру в Рим; но у него, Хайдебрегга, ... нет формата диктатора Цезаря» [LF, Exil: 740]. Такая аналогия — Хайдебрегг как представитель римской цивилизации (хотя и не имеющий «формата диктатора Цезаря») и Леа как варварка-Клеопатра — логично вытекает из структурного и ценностного подобия пространства наци и мифологического пространства.

Еще одной моделью осмысления отношений с Леа становится для Хайдебрегга следующая мифологическая параллель: «... и даже при

том, что общение с этой не вполне расово чистой женщиной доставляло ему некоторое неудобство, — это только увеличивало привлекательность такого общения. Он был Одиссеем в гостях у нимфы Калипсо» [LF, Exil: 491]. Пара Одиссей и Калипсо, как и пара Цезарь и Клеопатра, представляет собой союз носителя культуры, выходца из цивилизованного мира с варваркой в одном случае и нимфой в другом; нимфы же были существами, персонифицирующими стихийные и неразумные силы природы (наяды — море, дриады — лес и т. д.).

Дружеские отношения Леа и Хайдебрегга выглядят диаметрально противоположным образом в трактовке сына Визенера и Леа, Рауля де Шассефьера: «В последнее время, моя дорогая, ... когда я вижу тебя вместе с нашим наци, то у меня всегда появляется чувство, как будто ты — дочь патриция в павшем Риме, которая связалась с предводителем варваров» [LF, Exil: 205]. Такая противоположность в оценках, с одной стороны, свидетельствует о принятии Раулем эмигрантского взгляда на пространство (фактически он присоединяется к эмигрантскому сообществу путем отождествления с эмигрантом Гарри Майзелем; подробнее об этом см. в главе III). И наци, и эмигранты у Фейхтвангера формируют свой взгляд на мир с помощью параллелей из античной истории и мифологии, что позволяет более ярко выделить противоположность этих взглядов: если в глазах Визенера и в особенности Хайдебрегга Леа выглядит варваркой-Клеопатрой, которую ни тот, ни другой не решаются увезти в сердце цивилизации — отождествляемый с Римской империей Третий рейх, то для Рауля «предводителем варваров» является как раз Визенер, в то время как в матери он видит представительницу цивилизованной элиты, «дочь патриция». Античная «легитимация» собственных взглядов на мир и собственных действий, к которой прибегают обе стороны, дает показательно противоположные результаты, инвертированные по отношению друг к другу таким же образом, как инвертировано пространство эмиграции по отношению к пространству наци.

Все эти наблюдения над структурой и аксиологическими характеристиками пространства наци и пространства эмиграции можно обобщить в виде таблицы:

Таблица

Характеристики пространства наци
и пространства эмиграции

Пространство классического мифа		Пространство наци	Пространство эмиграции
1		2	3
1. Центр мира	Абсолютный центр мира — «земной эквивалент точки небесного вращения» ¹ , дом/город, наиболее сакральная точка пространства.	Сакральный центр мира наци — Берлин/Берхтесгаден.	Покинутый героями родной немецкий город — Берлин/Мюнхен, в котором укореняются ложь, насилие и беззаконие.
2. Сакральная земля	Сакральная земля, непосредственно прилегающая к центру мира. В этой зоне царят порядок и закон, которые обеспечивают гармоничное существование человека в пространстве.	Третий рейх — пространство, которое устроено наиболее желательным для наци образом, которое населяет «великий народ» [КМ, Flucht: 149] и в котором «все замечательно» [LF, Exil: 314], сакральная земля.	Третий рейх — враждебная земля, населенная «чудовищами» и «полуживотными»; страна, «превращенная в казарму и концентрационный лагерь» [EMR, Nacht: 162]. Здесь царят хаос, беззаконие и насилие, «обезьяний позор» [КМ, Flucht: 148] и «безжалостное прогрессирующее» «запустение жизни» [КМ, Flucht: 92].

¹ Бидерманн Г. Город // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 60.

3. Периферия I	Первое «кольцо» вокруг сакральной земли — профанная земля, в покорении и «окультуривании» которой заключается деятельность культурного героя.	Страны, в которых имеет место нацистская экспансия (тайные агенты, похищения неугодных режиму людей) и которые «определенно демонстрировали больше понимания методов Третьего рейха, чем другие народы» [LF, Exil: 470]; на фоне Германии — недостаточно цивилизованные.	Финляндия, Венгрия, Швеция, Швейцария, Голландия (в романах «Вулкан», «Тени в раю», «Земля обетованная» — вся немецкая Европа): страны, которые не являются собственно враждебной землей, но не могут или не считают нужным оказывать сопротивление агрессии наци и не являются безопасными для проживания там эмигрантов.
4. Периферия II	Второе «кольцо» — враждебная земля, расположенная на периферии мирового пространства, не охваченная культурой и заполненная остаточным хаосом.	Враждебная земля, где живут, ведут идеологическую борьбу и имеют свой «голос» эмигранты, — Франция в целом и Париж в частности. В романе «Изгнание» для ликвидации этого «голоса» (в мифологической проекции — уничтожения чудовищ) в Париж приезжает культурный герой Хайдебрегг.	Франция и Португалия: дружественное эмигранту пространство, где он находится в относительной безопасности, имеет свой «голос» и возможность заниматься творчеством (Траутвайн), ведет политическую борьбу против национал-социализма.

5. Украина	Украина: враждебная земля, хаос, ад или омывающий ойкумену океан.	В романе «Изгнание» — Англия, квалифицируемая Герке как «нейтральная» страна [LF, Exil: 623], на происходящее там наци не могут повлиять. В целом данное «кольцо» практически нерелевантно для пространства наци.	СССР, Англия, Турция, США, Латинская Америка, Палестина, Новая Зеландия: дружественное эмигранту пространство, где он находится в безопасности, в полной мере реализует свой творческий потенциал, получает гражданство, обретает утраченное «свое» пространство, семейное счастье. Здесь есть возможность начать новую, полноценную неэмигрантскую жизнь, «начать заново» [LF, Exil: 460], «строить новый мир» [LF, Exil: 140].
------------	---	---	--

↓

По мере удаления от абсолютного центра мира понижается степень сакральности и возрастает степень профанности пространства. Порядок постепенно и последовательно переходит в хаос, безопасное пространство становится враждебным.

↓

В пространстве эмиграции наблюдается обратная закономерность: негативные оценочные смыслы закреплены за центром, а позитивные — за периферией. Удаление от центра, который персонифицирован в образе Мюнхена/Берлина, сопровождается поэтапным ослаблением неразумия, опасности и враждебности пространства; хаос сменяется порядком.

Интересно, что историки, занимающиеся проблемами эмиграции, тоже упоминают, что пространство тех стран, где пытались найти приют эмигранты, выстраивалось вокруг Третьего рейха «кольцеобразно» (ringförmig)¹. Литературные центры эмиграции, по наблюдению Ю. И. Архипова, также «располагались плотным кольцом вокруг самой Германии», пока не «утратили свое значение после событий 1938–1940 гг.»². Реальная география эмигрантской Европы во многом способствовала формированию литературной топографии эмигрантского романа, хотя последняя далеко не во всем соответствует (а иногда, как в случае со статусом Франции или центральным положением Берхтесгадена, прямо противоречит) реальности.

В эмигрантском романе пространство наци и пространство эмиграции структурно организованы по образцу пространства в классическом мифе. В ценностном отношении пространство наци повторяет мифологическое, в то время как аксиологические характеристики пространства эмиграции «перевернуты» по отношению к нему. Пространство эмиграции центробежно ориентировано, оно предписывает героям движение в строго определенном направлении, «выталкивая» их от «темного» центра — средоточия хаоса и неразумия — к «светлой», упорядоченной, разумной периферии, где возможен переход границы и начало не-эмигрантской жизни.

Каждое следующее по удаленности «кольцо» связано с центром и предыдущими «кольцами» отношениями оценочных бинарных противопоставлений. Наиболее оппозиционно центральной «темной» зоне окраинное «кольцо», которое — единственное из всех — безоговорочно маркируется как место, предназначенное для эмигрантов (или, точнее, для превращения эмигрантов в не-эмигрантов). В романе «Изгнание» окраинное «кольцо» — это, прежде всего, динамичный молодой мир, строящийся и развивающийся на разумных осно-

¹ Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. — Hamburg, 1981. — S. 20.

² Архипов Ю. И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 430.

ваниях; в «Вулкане» акцент ставится на особом, «здоровом» типе людей, населяющих окраину; романы Э. М. Ремарка изображают окраинное «кольцо» как «ненастоящее» и именно в силу этого (в отличие от «настоящей» Европы) полностью подходящее для эмигрантов пространство. Во всех случаях возможность избавления героя от статуса эмигранта и, вследствие этого, от статуса мертвеца связана с его перемещением в окраинное «кольцо».

Обнаружение характерной для пространства эмиграции аксиологической инверсии по отношению к пространству классического мифа позволяет поставить вопрос о специфике сюжета, порождаемого такой пространственной организацией. Известно, что традиционный сюжет основан на путешествии героя в иной мир и возвращении оттуда; герой же эмигрантского романа, напротив, нацелен не на возвращение, а на максимальное удаление от исходной точки. Напрашивается предположение о том, что сюжет эмигрантского романа будет так же «вывернут» по отношению к традиционной — циклической — сюжетной схеме, как «вывернуто» его пространство по отношению к «нормальной» модели мира. Для проверки такого предположения необходимо уяснение механизмов взаимодействия пространства и сюжета в эмигрантском романе.

Глава II. Категория события в немецком эмигрантском романе: сюжетно-пространственный комплекс «переход границы»

Выявленная в предыдущей главе особая, «вывернутая» по отношению к «нормальной» пространственная организация мира героя-эмигранта позволяет предположить существование в эмигрантском романе сюжетной схемы, тоже «вывернутой» по отношению к традиционной.

Нам представляется целесообразным вести изучение сюжетологии эмигрантского романа в направлении от более частных к более общим проблемам: в первую очередь рассмотреть специфику категории события в художественном мире романа, а затем перейти к более общим вопросам реконструкции механизмов взаимодействия «вывернутого» пространства эмиграции с романным сюжетом.

Взаимозависимость сюжета и пространственно-временной организации произведения неоднократно отмечалась теоретиками литературы. Так, Н. Д. Тмарченко пишет: «Изображенное пространство-время — это условия, *определяющие характер событий и логику их следования друг за другом*»¹ (выделено мной. — А. П.). Ю. М. Лотман определяет сюжетное событие как «перемещение персонажа через границу семантического поля»², а Н. Д. Тмарченко дополняет это определение следующим образом: «*Событие — переход персонажа через границу, разделяющую “семантические поля” в тексте (с точки зрения автора и читателя) или части (сферы) пространства-времени в мире (с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к ее достижению)*»³. В свете такой концепции события Лотман выделяет в «текстах с отчетливо выраженной сюжетностью» два типа персонажей — «неподвижные, закрепленные

¹ Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 178.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 1998. — С. 223.

³ Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 184.

за какой-либо ячейкой этого континуума, и подвижные. Первые не могут менять свое окружение, функции вторых именно в движении — из одного окружения в другое. <...> Неподвижные герои являются персонифицированными обстоятельствами, представляя собой лишь имя своего окружения»¹.

Пространственная обусловленность сюжета объясняется у Лотмана следующим образом: «Именно потому, что в структуру любой модели культуры входит невозможность проникновения через границу, наиболее типичным построением сюжета является движение через границу пространства. *Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира*»². Сюжетное событие — это перемещение героя в качественно другое пространство, ядро события — переход границы, и в этом смысле пространственная организация текста может становиться определяющей по отношению к его сюжету.

Л. В. Стародубцева, исследуя такой переход на фольклорном материале, приходит к выводу, что «цена сказочного входного билета в иной град достаточно высока. Это — снятие чар, расколдовывание заколдованного, отыскание “сути”, сокровенной драгоценности, и тому подобные попытки “причастить” конечный мир к бесконечному, смертный — к бессмертному через убиение Змия, Коршуна и другие ритуально-символические действия»³. Подобные «ритуально-символические действия» порогового характера обязательно присутствуют в комплексе перехода границы в эмигрантском романе, а его реализация является важнейшим фактором моделирования биографии героя-эмигранта.

В отношении пространственной организации эмигрантского романа можно заметить, что для некоторых произведений характерно присутствие (а для других — семантически нагруженное отсутствие)

¹ Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 117.

² Там же. — С. 128.

³ Стародубцева Л. В. Поэтика воображаемого города в реальном мире духовных поисков // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т.В. Степугина. — М., 1996. — С. 56.

некоторого участка пространства, который носит рубежный характер. Попадание героя в это рубежное пространство кардинальным образом меняет его судьбу и становится самым важным сюжетным событием, так как связано с пересечением топологической границы либо между первым и вторым «кольцом», либо — в большинстве романов имеет место именно этот вариант — между ближайшей периферией и окраиной пространства эмиграции.

В терминологии М. М. Бахтина эту рубежную зону можно обозначить как «порог» — «проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью» хронотоп, который «может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного перелома»¹. Прохождение персонажа эмигрантского романа через пороговый хронотоп является важнейшей составляющей комплекса перехода границы.

§ 1. Переход границы в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание»

Для ряда героев «Изгнания» местом перехода символической границы становится Париж, где они проживают. Анна Траутвайн квалифицирует его как «промежуточную станцию»: «И она тоже знает, что господство наци продлится не тысячу лет, но оно может продлиться долго, и они хорошо сделают, если приготовятся к тому, что на этой промежуточной станции Париж придется долго ждать, прежде чем снова можно будет тронуться в путь» [LF, Exil: 160–161]. Сама Анна не входит в число персонажей, пересекающих границу; тем не менее, ее сюжетная линия является частью данного сюжетно-пространственного комплекса в случае двух других героев — ее мужа Зеппа Траутвайна и Элли Френкель.

Характер этой границы определяется тем, что герои-эмигранты у Фейхтвангера являются в символическом смысле «мертвыми» героями, а смена ими статуса (например, получение гражданства одной из «окраинных» стран) позволяет им присоединиться к миру живых.

Большинство героев-эмигрантов в романе «Изгнание» является

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 280.

в той или иной форме носителями «мертвых» черт. Элли Френкель, встреченная Анной в Париже, кажется ей «расплывчатой» и «умершей» [LF, Exil: 64]. Фридрих Беньямин неоднократно представляется разным персонажам романа в виде мертвеца — в том числе Траутвайну: «... даже этот с наслаждением поглощающий пищу Беньямин его воспоминаний стал для него бесплотным, вокруг него был маленький зеленоватый свет, какой освещал духов, которых Траутвайн мальчиком видел в некоторых театральных постановках, и вокруг этого Фридриха Беньямина и его слов играла маленькая, ужасная, призрачная музыка — как вокруг Каменного Гостя» [LF, Exil: 82; см. также LF, Exil: 131]. Последовательный ряд деталей в описании Беньямина — «стал ... бесплотным», «маленький зеленоватый свет, какой освещал духов», «призрачная музыка — как вокруг Каменного Гостя» — уподобляет его призраку.

Местом обитания мертвых традиционно считается подземный мир¹. В романе «Изгнание» прямой связи «мертвых» героев-эмигрантов с подземным миром не наблюдается, однако некоторые их высказывания, а также даваемые им оценки со стороны в этом смысле очень показательны. В них выбор героями для выражения своих мыслей глагола *herunterkommen* создает дополнительный смысл, отличный от прямого значения высказывания:

- *Man kommt herunter in der Emigration, nicht nur mit dem Geld, auch mit den Nerven* ‘В эмиграции ты ослабеваешь — не только в смысле финансов, но и в смысле нервов’ [LF, Exil: 273] — фрагмент внутреннего монолога Анны Траутвайн;
- *Sie ist ziemlich herunter* ‘Она заметно ослабела’ [LF, Exil: 276] — Анна о себе самой;
- *Man kommt herunter, auch innerlich* ‘Обессиливает, в том числе внутренне’ [LF, Exil: 279] — Анна о себе и всех живущих в эмиграции;
- *der Anblick des heruntergekommenen Menschen* ‘вид

¹ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 208; Аид (Гадес) // Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. — М., 1999. — С. 11; Загробная жизнь // Там же. — С. 123; Подземные миры // Там же. — С. 264.

опустившегося человека' [LF, Exil: 356] — Риманн о Траутвайне;

- *so ging er herunter, ...zerfiel* 'так он опускался, ... распадался' [LF, Exil: 590] — Траутвайн о Зигмунде Манассе;
- *Auch äußerlich kam er immer mehr herunter* 'И внешне он все больше опускался' [LF, Exil: 386] — Траутвайн о Рингсайте.

Глагол *herunterkommen* (и родственные ему), употребляемый героями для описания утраты моральных сил в эмиграции, имеет значение не только 'обессилеть, ослабеть, дойти до истощения; опуститься; обеднеть, разориться', но и 'сойти вниз, спуститься'. Эмигранты в мире Фейхтвангера не просто теряют силы, но «спускаются» по пространственной вертикали, чем косвенно подтверждается их принадлежность к нижнему космосу и, соответственно, к миру мертвых.

Для центральных персонажей романа «Изгнание» — семьи Траутвайнов — возможность и способность перейти границу, выйти из мира мертвых в мир живых напрямую связана с их отношением к покинутому городу Мюнхену.

Анна Траутвайн. Одним из самых «мертвых» героев-эмигрантов является в романе Анна Траутвайн. Из всей семьи Траутвайнов она в наибольшей степени обращена «лицом к Германии»: «Она не принадлежит к тому, что здесь, она принадлежит к Германии» [LF, Exil: 532]. Поэтому Анне присуще выраженное желание вернуться в Мюнхен. Сравнение парижской жизни с мюнхенской происходит всегда в пользу последней. Когда Анна готовилась к первому публичному прослушиванию радиопостановки оратории Траутвайна «Персы», «она снова вынуждена была болезненно ощутить разницу между ее настоящим и ее прошлым. Как серьезно и в то же время с каким комфортом могла бы она организовать такой вечер в своем ... мюнхенском доме. Но здесь, в Париже, нет никакого дома. <...> Здесь все расплывалось в смутной безличности» [LF, Exil: 366]. Удаление от Мюнхена воспринимается героиней исключительно в аспекте упадка и разрушения ее отношений с Зеппом и всей жизни: «Это эмиграция положила конец их любви. <...> Ее дела, ее маленькие, глупые дела высосали ее, в том числе внутренне. В Германии все по-

вседневные заботы казались ей тем, чем они были, во всей их ничтожности и незначительности: в эмиграции они увеличились в ее глазах и в конце концов не оставили места ни для чего другого» [LF, Exil: 532–533]. Для Анны вынужденный отъезд из Мюнхена — однозначное зло, жизнь в эмиграции оказывается ей не по силам: «Она продержалась два года. Каждый день был хуже другого, она превратилась за эти два года в пародию на прежнюю Анну, но она не позволяла себе уйти, она держалась. <...> Ее энергия рушится. Это был искусственный фасад, а за ним стоит всего лишь женщина — беспомощная, не способная больше ни на какие усилия, плачущая навзрыд» [LF, Exil: 533–534]. Незадолго до смерти Анна видит сон, в котором «она была в Германии. Она шла к своей матери, с Зеппом. Мать терпеть не могла Зеппа, да и она уже давно была мертва» [LF, Exil: 528]. Этот сон отражает желание Анны вернуться к матери и в материнское пространство Мюнхена вместе с Зеппом. Утратив силы выживать в эмиграции (то есть, в символическом смысле, вне материнской утробы города-матери), она совершает самоубийство и в момент отказа от жизни чувствует себя «счастливой» [LF, Exil: 536]. Смерть — это возвращение в лоно земли (могилу) и к умершей матери; к самоубийству Анну подталкивает именно желание возвращения в материнское пространство.

Ганс Траутвайн. Противоположным образом ведет себя сын Анны и Зеппа Ганс Траутвайн. Первоначально его отношение к Мюнхену ничем принципиально не отличается от отношения Анны, он «ужасно томился по Мюнхену, по горам, по своим товарищам, по своей яхте на Аммерзее...» [LF, Exil: 139] — то есть, опять же, по земле и воде Баварии. Во Франции Ганс не чувствует себя комфортно: «Мюнхен был позади, а большая часть того, чему он научился в Германии, была выучена напрасно. Он должен был начать заново, в свои пятнадцать лет он продвинулся не дальше, чем во Франции двенадцатилетний» [LF, Exil: 139], мир Ганса — «мрачный и безутешный» [LF, Exil: 139]. Однако позже Ганс принимает решение уехать в Советский Союз, работать там архитектором и в буквальном смысле слова «строить новый мир» [LF, Exil: 140]. Такое решение да-

ет ему «уверенность» [LF, Exil: 139] и сопровождается сменой многих ценностей и привязанностей, важных для его прошлой жизни. Так, например, символами прошлой, мюнхенской жизни являются для Ганса яхта на Аммерзее и микроскоп. Решение об отъезде в СССР сопровождается изменением отношения к этим двум вещам: если в начале парижского периода своей жизни Ганс «томился по Мюнхену, ... по своей яхте на Аммерзее...» [LF, Exil: 139], то незадолго до отъезда, получив от отца микроскоп в подарок на 18-летие, он продает его и покупает книги, необходимые для сдачи экзамена по русскому языку [LF, Exil: 163]. Тем самым Ганс символически приносит в жертву свое мюнхенское прошлое вместе с его ценностями ради того, чтобы начать новую жизнь в новом пространстве, организованном не вокруг Мюнхена, а вокруг Москвы.

Символический отрыв Ганса от материнской плоти Мюнхена, его психологическое рождение сопровождаются и отдалением от его реальной матери: «В последнее время они перестали понимать друг друга по-настоящему, он и мать, она ничего не знала о его новом мире и не хотела знать» [LF, Exil: 548]. Анна отмечает, что сын «стал ей совсем чужим, он совсем от нее *отделился*» (т. е. родился, разорвал связь с плотью матери) [LF, Exil: 537; курсив мой. — А. П.]. Тесная связь матери-Анны и города-матери Мюнхена (с которым постоянно соотносит себя Анна) проявляется в том, что «отделение» Ганса от материнского пространства Мюнхена и от Анны — единый процесс, в рамках которого герой психологически рождается и начинает строить свою жизнь вне пространства материнской утробы.

Ганс Траутвайн, отделившийся от материнского пространства и готовящийся к отъезду в Советский Союз, мотивирует свое решение следующим образом: «Что я здесь забыл? <...> Здесь же нет правильного материала. Здесь же все — лом. Что здесь вообще можно построить? ... То, что я, как мне кажется, умею и чем я в любом случае хотел бы заниматься, — это проектирование городов, строительство городов, а этого здесь нет. Возможно, это есть в Америке, и совершенно точно — есть в Советском Союзе. А здесь мне что делать? <...> Здесь же все мертво. Здесь просто задыхаешься» [LF, Exil: 288]. В этом монологе Ганса фигурируют две страны, образующие край-

ную периферию пространства эмиграции, — Америка и СССР. Их «окраинное» положение (и в силу этого наиболее позитивный статус) иллюстрируется с помощью оценочных противопоставлений: «здесь» «все мертво» — «там», соответственно, жизнь; «здесь» невозможно строить новые города — «там» такая возможность есть; «здесь» нет «правильного материала» — «там» такой материал есть; «здесь» *Bruch* ‘лом, трещина, осколки’, то есть разрушение — «там» строится и создается новое; динамичный молодой мир (Америка, СССР) противопоставлен старой и «мертвой» Европе. Ганс, таким образом, осознает и декларирует свое желание покинуть эмигрантский мир мертвых, перейти границу и войти в мир живых.

Париж становится для героя пограничным пространством, в которое он прибыл из мира мертвых и откуда он надеется выйти в мир живых. Это заставляет его конкретизировать образ «мертвого» мира и определить Париж как «мир, который был живым только наполовину» [LF, Exil: 637]. «Живое только наполовину» пространство Парижа — это рубеж, граница, отделяющая мир мертвых с символическим центром в Мюнхене от мира живых.

Переход границы между миром мертвых и миром живых является одной из сюжетных констант волшебной сказки. Фольклорный герой, покидающий мир мертвых (который в сказках принимает форму «тридесятого царства» и подобных ему локусов) сталкивается с препятствиями, которые он должен задобрить подношениями: «Девушка заходит к своей тетушке, и та предупреждает ее о том, что она увидит в избушке и как себя держать. Эта тетушка — явно привнесенный персонаж. Выше мы видели, что герой всегда сам знает, как себя держать и что делать в избушке. Эта тетушка говорит следующее: “Там тебя, племянуска, будет березка в глаза стегать — ты ее ленточкой перевяжи; там тебе ворота будут скрипеть и хлопать — ты подлей им под пяточки маслица; там тебя собаки будут рвать — ты им хлеба брось; там тебе кот будет глаза драть — ты ему ветчины дай”»¹. Фольклорному герою, чтобы вернуться в мир живых, нужно преодолеть препятствие, а для этого он должен что-нибудь этому

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2002. — С. 154–155.

препятствию дать. Подобным же образом герои-эмигранты не могут перейти границу произвольно, только по своему желанию: они должны что-то отдать или чем-то пожертвовать. В соответствии с такой логикой поступает Ганс Траутвайн, предлагая матери в качестве помощи часть денег, вырученных от продажи микроскопа. Анна воспринимает это так, что «Ганс хотел откупиться от нее деньгами. Как сильно уже отдалился от нее мальчик. <...> Нет, здесь уже ничего больше не сделаешь: нити, которые связывали их троих, окончательно порвались» [LF, Exil: 453]. Анна, персонифицирующая Мюнхен и принадлежащая миру мертвых, является для Ганса «препятствием», которому он пытается заплатить «выкуп», чтобы покинуть этот мир и присоединиться к живым.

Героиня воспринимает грядущий отъезд сына в негативном ключе, причем оба они пользуются для описания своего видения ситуации одним и тем же словом *Bruch* ‘лом, трещина, осколки’: «Es ist ja alles Bruch» (Ганс) и «Bruch, Bruch, Bruch» (Анна) [LF, Exil: 288–289]. Но если для Анны отъезд Ганса в Россию — это и есть *Bruch*, разрушение семьи, члены которой становятся «оторванными друг от друга» [LF, Exil: 289], то для ее сына *Bruch* после отъезда должен остаться в прошлом, для него переезд в Россию — это переход из мира «осколков» и разрушения в мир созидания и строительства. Сама Анна осознает, что и она, и Ганс, решают одну и ту же проблему противоположным образом: «О Гансе она не беспокоится. Он справится со своей жизнью. Справится иначе, чем она» [LF, Exil: 537]. Для выражения этой мысли Анна пользуется глагольным сочетанием *fertig werden* ‘справиться’, внутренняя форма которого — ‘стать готовым’. Она, таким образом, осознает и свою жизнь, и жизнь Ганса как «неготовую», незавершенную, что связано с местонахождением их обоих на символической границе, образуемой «переходным» парижским пространством. Но герои выбирают для себя прямо противоположные стратегии: Анне, чтобы сделать свою жизнь завершенной, «готовой», нужно окончательно воссоединиться с миром мертвых, а Гансу для этой же цели необходимо перейти границу и войти в мир живых.

Однако «выкуп» Анне не является на самом деле той жертвой, которая требуется от Ганса, поскольку подлинная жертва им уже

принесена. Переход границы, осуществляемый героем, сопровождается сменой многих ценностей и привязанностей, важных для его прошлой (мюнхенской) жизни. В частности, символами этой жизни являются для Ганса яхта на Аммерзее и микроскоп; готовясь к переходу границы, герой забывает о яхте и жертвует микроскопом ради изучения русского языка (что является условием перехода, т. к. Ганс должен подтвердить знание языка на экзамене).

Как уже упоминалось, смысл переезда в СССР связан для Ганса с освоением профессии архитектора и построением «нового мира» [LF, Exil: 140]. При этом в случае Ганса строящийся «новый мир» обладает еще одной важной характеристикой — это мир не мертвый, а следовательно, не-эмигрантский. Он принадлежит к окраинному «кольцу» пространства эмиграции, и Париж становится символической границей, пересекаемой Гансом в том числе с целью смены статуса.

Когда герой уезжает в Россию, это описывается следующими словами: «С того же самого вокзала, с которого какое-то время назад партайгеноссе Хайдебрегг возвратился в свои дремучие леса, Ганс ехал теперь в свое третье тысячелетие» [LF, Exil: 781]. В этом эпизоде находит свое выражение пограничный характер пространства Парижа, где положен предел нацистской экспансии (деятельность чрезвычайного посланника фюрера Хайдебрегга по расширению немецкого влияния за пределами Рейха не продвигается дальше Франции, парижский вокзал ограничивает его удаление от Берлина) и где героям-эмигрантам открывается путь в страны, составляющие крайнюю периферию пространства эмиграции, СССР в случае Ганса.

Зепп Траутвайн. Случай Анны и случай Ганса — прямо противоположные варианты отношения к городу-матери Мюнхену. Более сложный случай связан с образом Зеппа Траутвайна. Для него Мюнхен не в меньшей степени, чем для Анны, является городом-матерью. Воспоминания Зеппа о родном городе содержат в себе несколько основных мотивов. Первый из них — мюнхенская кухня: «сытные баварские блюда», «жареная колбаса», «мартовское пиво» [LF, Exil: 30; 671]. По определению М. Элиаде, еда — «не просто физиологический

процесс, это постоянно повторяющееся причастие»¹. Блюда мюнхенской кухни воспринимаются героем как способ приобщения к материнскому пространству родного города. Второй мотив — вода. Мюнхен расположен на реке Изар, и воспоминания Зеппа Траутвайна о Мюнхене в основном тоже связаны с водой: «Его все сильнее донимала тоска по родине. <...> Он грезил о видах Изара, об озерах Верхней Баварии...» [LF, Exil: 642]. Третьим мотивом является земля: по наблюдению одного из героев, Зепп «сорок пять лет кормился зерном и мясом земли Верхней Баварии» [LF, Exil: 654]. Земля в древних верованиях выступала в роли супруги небесного божества — «оплодотворяясь им, Земля чреватее, порождает из своих недр обильные, роскошные плоды» («зерно и мясо» в случае Зеппа) и «питает все на ней сущее»². Она связана с космическим и телесным низом, амбивалентна, являясь «поглощающим началом (могила, чрево) и началом рождающим, возрождающим (материнское лоно)»³. Что касается воды, то она также связана с амбивалентным женским началом и, «с одной стороны, оживляет и несет плодородие, с другой — таит угрозу потопления и гибели»⁴. В некоторых культах «воды находятся в связи с жертвенными дарами Матери-Земли»⁵; в мифологии понятия «мать-земля» и «мать-вода» очень близки⁶. Как отмечает Г. Бидерманн, вода связана с землей, находясь «в смысловом поле представлений: вода — земля — плодородие — счастье — богатство»⁷. Блюда мюнхенской кухни дополняют это смысловое поле

¹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. — СПб., 1998. — С. 15.

² Афанасьев А. Н. Небо и земля // Афанасьев А. Н. Древо жизни. — М., 1982. — С. 57.

³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — С. 27.

⁴ Бидерманн Г. Вода // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 42.

⁵ Там же. — С. 43.

⁶ Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 81.

⁷ Бидерманн Г. Вода // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 42.

рождения, плодородия и изобилия, образованное землей Баварии и водой Изара (который в оригинале тоже женского рода: *die Isar*) и маркирующее Мюнхен как город-«женщину».

В течение первых двух лет эмиграции Зепп Траутвайн не теряет надежды на возвращение в родной город; об этом свидетельствуют его внутренние монологи о «въезде через Триумфальную арку» [LF, Exil: 179] — именно такую форму принимает для Траутвайна желаемое возвращение в Мюнхен. В моменты отчаяния он говорит себе: «Никогда не вернусь я в Мюнхен, никогда я не въеду через Триумфальную арку» [LF, Exil: 185]. Очевидно, что арка символизирует для проезжающего сквозь нее победителя возвращение в материнскую плоть родного города. Д.Д. Зелов отмечает, что «смысл и предназначение триумфальной арки помимо памятного знака, призванного запечатлеть триумф победителя, заключался в прохождении победившего войска под ее сводом. Триумфальное шествие обладало глубоким символическим значением: проход под воротами нес сакральные функции, ибо освящал победу. Этот символ идет из глубокой древности: человек с незапамятных времен выделял дверные и воротные проемы, соединяющие внешнее пространство с внутренним. Вход во внутреннее пространство означал защиту и кров того помещения, куда преступал входящий»¹. Поэтому Мюнхен является не просто городом с выраженным женским началом: это город-мать, он соответствует изначальному символическому значению города, который «в древности воспринимался как символ матери»². В эту материнскую плоть, означающую «защиту и кров»³, герой желает вернуться,

¹ Зелов Д. Д. Триумфальные ворота Петропавловской крепости: (К вопросу о пропаганде петровских преобразований) // Ломоносов : интернет-журнал. — URL: <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1154108&s=121302030> (дата обращения — 14.03.2013).

² Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 297.

³ Зелов Д.Д. Триумфальные ворота Петропавловской крепости: (К вопросу о пропаганде петровских преобразований) // Ломоносов : интернет-журнал. — URL: <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1154108&s=121302030> (дата обращения — 14.03.2013).

поскольку жизнь в эмиграции, вне утробы города-матери доставляет ему страдания.

Желая вернуться в Мюнхен, пройдя через Триумфальную арку, и снова поесть блюда баварской кухни, Зепп в одном из эпизодов романа отказывается от переезда в Лондон, воспринимая его «как несчастье» [LF, Exil: 483], и это получает следующее объяснение: «Его инстинкт, его внутренняя вялость, то, что он эвфемистически называл своим мюнхенским уютом, все сильнее противилось требуемым изменениям» [LF, Exil: 483]. Авторская ремарка «он вел себя как маленький мальчик» [LF, Exil: 484] подчеркивает нежелание Зеппа отрываться от материнской плоти Мюнхена.

С другой стороны, по мере разворачивания сюжета Траутвайн в своем отношении к Мюнхену и прошлому постепенно сближается с Гансом. Еще в начале второй книги романа констатируется, что «для Траутвайна прошлое действительно было мертвым» [LF, Exil: 266]. Создавая статью о Генделе, он предается следующим размышлениям: «... как далеко он был оттеснен от его настоящей родины, от музыки. Он добровольно покинул эту свою родину, изгнал себя оттуда сам. Но он музыкант, музыкант и еще раз музыкант. Только это он способен делать, только это для него важно, и что за грязные пошли времена, которые его, такого целиком и полностью аполитичного человека, втягивают в политику» [LF, Exil: 282]. Зепп постепенно освобождается от прошлого, отказывается от родины-Германии в пользу родины-музыки. По мнению другого героя-эмигранта, Оскара Чернига, эмиграция и удаление от Мюнхена становятся для Зеппа благом: «Благоприятные условия были налицо, они оттеснили в Зеппе плохое и освободили хорошее. <...> Вот уже два года он дополняет и заменяет то, что он поедает от своего тела, зерном, и мясом, и вином, и плодами французской почвы. <...> И точно так же его сильный, но медленный мюнхенский дух постепенно привык принимать в себя что-то чуждое, мятежное» [LF, Exil: 654].

«Мятежный» Зепп освобождается от материнской власти над ним Мюнхена, и с этим связано изменение его отношений с Анной — человеком, с которым его связывает в большей степени мюнхенское прошлое, чем парижское настоящее. Сама Анна осознает происходя-

щее так: «Но ведь я же не стала хуже; эмиграция, только эмиграция разрушила отношения между мной и Зеппом» [LF, Exil: 279]. В глазах Зеппа этот же процесс выглядит следующим образом: «Он больше не мальчик, ему не нужна гувернантка, он уехал из Германии ради своей самостоятельности и свободы: его раздражало, что другой человек на протяжении целого долгого, дорогого дня уговаривал его на что-то, даже если это и должно было послужить к его благу» [LF, Exil: 434]. Отъезд из Германии «ради самостоятельности и свободы» приравнивает для Зеппа расставание с Мюнхеном к психологическому рождению и взрослению. Герой и сам все чаще говорит о благе, которым стала для него эмиграция. Он называет себя самого (такого, каким привыкла видеть его Анна) «этой прежней сущностью Зеппа Траутвайна» [LF, Exil: 540], поясняя, что в этой сущности «намешано много темных и, возможно, опасных маний и небольшое число отдельных правильных мыслей, намешан осадок опыта многих мюнхенских поколений, намешаны многочисленные слабости и некоторые добродетели, и толстый слой музыки и доброй воли» [LF, Exil: 540]. Зепп дистанцируется от своей «прежней сущности», «опыт многих мюнхенских поколений» перестает составлять его новую «сущность» — этот процесс можно квалифицировать как отрыв от материнского мира. Логичным его следствием становится, как и у Ганса, отдаление от Анны — женщины, персонифицирующей Мюнхен и частично выполняющей по отношению к Зеппу материнские функции (она руководит им в различных повседневных делах и ведет себя, по его замечанию, как «гувернантка»). Его «почти радовало то, что Анна в эмиграции не могла больше по-настоящему принимать участие в его работе» [LF, Exil: 547]. Отдаление от Анны и отказ от возвращения в материнскую утробу Мюнхена — два «измерения» одного и того же процесса.

Важную роль в понимании динамики взаимоотношений Зеппа с материнским пространством Мюнхена играет образ другого города — Парижа, где семья Траутвайнов живет в течение двух лет в бедном отеле «Аранхуэс». Ганс — уже после смерти Анны и незадолго до отъезда в СССР, — стремясь «закончить свою старую [жизнь] чистым, пристойным образом» [LF, Exil: 659], находит для Зеппа новую

квартиру — «две большие, старомодные, приятно обставленные комнаты» на набережной Вольтера [LF, Exil: 662–663] вместо «его неудобной, отвратительной дыры» [LF, Exil: 662] в отеле «Аранхуэс». Обе комнаты Зеппа имеют «великолепный вид на реку» [LF, Exil: 663] и могут, «если он будет немного благосклонен, напоминать ему Мюнхен» [LF, Exil: 663]. Фактически Ганс тем самым предлагает отцу некую замену: увидеть сходство с утраченным городом-матерью в другом городе, точно так же организованном вокруг реки и имеющем в силу этого женское начало. «Материнская» река Изар может быть заменена другой рекой — Сеной: «Он смотрел на реку Сену, которая струилась там, свежая, дружелюбная, зеленая, и он не мог бы быть счастливее, даже если бы это была река Изар» [LF, Exil: 672]. Герой, вышедший из материнской плоти Мюнхена, символически соединяется с другим городом-женщиной — Парижем, «прекрасным городом» [LF, Exil: 665], что логично вписывается в процесс его психологического рождения и взросления.

Отрыв Зеппа от города-матери и соединение с другим городом-женщиной — Парижем — окончательно осуществляются в 13-й главе третьей книги романа, в день получения героем известия о выдаче швейцарским властям журналиста Беньямина, за освобождение которого Траутвайн боролся несколько месяцев. Идя по Парижу, герой поворачивает свое радостное лицо к реке, «свежей, дружелюбной, зеленой» [LF, Exil: 672] — средоточию женского начала города. «Шатаясь, шел он, блаженный, сияющий, сквозь мягкий сентябрьский день. Он сел на веранде какого-то кафе. Ему было хорошо чувствовать себя окруженным таким количеством кишящих, деловитых людей, они были — хотели они того или нет — радостными украшениями для его увешанной флагами души» [LF, Exil: 671]. В этом фрагменте присутствует ряд важных моментов, характеризующих изменение мироощущения героя по сравнению с предыдущим, ориентированным на возвращение в Мюнхен периодом его жизни. Во-первых, Зепп чувствует себя единым целым уже с городом Парижем, а не с Мюнхеном, и окружающие его парижане становятся «радостными украшениями», проекцией вовне его душевного состояния. Во-вторых, появление вокруг героя такого большого количества людей,

подчеркнутое многолюдие Парижа (в противоположность, например, «пустым улицам и площадям города Парижа» [LF, Exil: 671] за несколько недель до того) — это прямое следствие «союза города-девы (невесты) с женихом», который «связан с пресуществлением крепости-целомудрия города-девы в полноту богатства, в обилие... в частности, в многолюдие»¹. В-третьих, символическая свадьба Зеппа с Парижем, которая увенчивается «рождением» многолюдия, происходит в день триумфа героя, когда его усилия по освобождению Беньямина увенчались успехом. Напомним, что свадьба, по О. М. Фрейденберг, — событие того же порядка, что триумф и венчание на царство, т. к. является «действом победы над смертью»². В архаическую эпоху этот обряд имитировал «божественное бракосочетание Неба и Земли» и был связан с «восстановлением целостной полноты», способный «подтолкнуть “космическое возрождение” и “всеобщее зарождение”»³.

В силу этого символический смысл блужданий Зеппа по Парижу в день получения известия о выдаче Беньямина заключается в следующем: герой одерживает победу в борьбе со своим главным противником, получает в награду женщину (город с выраженным женским началом), соединяется с ней, и она рождает большое количество людей. Так Зепп окончательно дистанцируется от материнского пространства Мюнхена.

Строго говоря, Зепп Траутвайн и после этого не отказывается от своих планов вернуться в Мюнхен: «“Настанет день”, — напевал он про себя, как тогда. Он пройдет вдоль набережных Изара, увидит башни Фрауэнкирхе, будет есть жареную колбасу и пить мартовское пиво» [LF, Exil: 671]. Однако теперь его намерения вернуться сопряжены с другим желанием — «пережить такую Германию, в которой он мог бы быть дома, он и Ганс» [LF, Exil: 785]; то есть речь идет

¹ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 127.

² Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 75.

³ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. — СПб., 1998. — С. 42–43.

не о возвращении в Мюнхен как в материнскую утробу, а о желании Зеппа преобразовать это пространство и создать там «новый мир» наподобие того, какой намерен выстроить его сын — новый «дом» взамен утраченного материнского пространства.

Зепп Траутвайн, как и его сын, может быть квалифицирован как персонаж, меняющий центростремительные ценностные установки на центробежные. Этим обусловлена его способность и готовность к переходу границы — причем своеобразие случая Зеппа состоит в том, что он совершает этот переход не физически, а в символическом смысле. Это событие связано с его взаимоотношениями с Анной и Фридрихом Беньямином. В начале романа Траутвайн целиком посвящает себя музыке, работая над ораторией «Персы». По просьбе Фридриха Беньямина — одного из редакторов PN — Зепп заменяет его на период отъезда, затем — после похищения журналиста — вынужден занять его место на постоянной основе. Работа Траутвайна в PN вместо Беньямина вызывает возражения со стороны Анны, уверенной, что она помешает его творчеству [LF, Exil: 83]. После освобождения журналиста Траутвайн возвращается к музыке и создает симфонию «Зал ожидания», которая становится вершиной его творчества.

«Зал ожидания» возникает в сознании Траутвайна как символический пространственный образ: «Это был голый зал ожидания, ... у него определенно были четыре стены, но все это было так бесконечно далеко, что стены эти не были видны. <...> Они сидели тут, на изношенных узлах и чемоданах, с бессмысленно и поспешно собранным домашним скарбом, они сидели и двигались одновременно, они были взволнованы и в то же время покорны судьбе, была ночь, горел известковый свет, но был и день, было лето и была зима, ждали уже так долго, что не было больше времен года и разницы между днем и ночью. <...> Раздавались пронзительные звонки, резко звучали сигналы, свистели локомотивы, гремели громкоговорители, объявлялись поезда. Но те поезда, которых ждали эти люди, не объявлялись» [LF, Exil: 586–587]; «Зал ожидания был ничем иным, как преисподней, но намного более реальной, существующей» [LF, Exil: 588]. В финале симфонии Траутвайна «поезд, который ждали так му-

чительно долго, приходит, ... невидимая стена зала ожидания обрушилась и ждущие, наконец, отправились в путь, на свободу» [LF, Exil: 700]. Траутвайн, осознающий зал ожидания как «преисподнюю», переживает в своем музыкальном произведении переход границы между миром мертвых и миром живых.

В силу отождествления эмигрантов с мертвецами Траутвайн, символически пересекающий границу мира живых и мира мертвых в финале своей симфонии, тем самым покидает эмигрантский мир и становится не-эмигрантом. В течение предшествующих двух лет эмиграции «далеко он был оттеснен от его настоящей родины, от музыки. Он добровольно покинул эту свою родину, изгнал себя оттуда сам. Но он музыкант, музыкант и еще раз музыкант» [LF, Exil: 282]. Создав «Зал ожидания», он воссоединяется с этой «родиной», перейдя границу между «мертвым» и «живым» в художественном «измерении» своей симфонии.

Это становится возможным благодаря тому, что в пользу Зеппа совершается жертвоприношение — самоубийство Анны Траутвайн. Обряд жертвоприношения в древности был исключительно важным, так как жертва «соединяла мир людей и мир богов»¹. Принесение жертвы является важнейшей составляющей комплекса перехода границы. В романе «Изгнание» герой осознает, что Анна принесла жертву и умерла «для него»: «“Слабый человек умирает, а сильный человек сражается”. Он не умер и не сражался; он, малодушный человек, позволил другим умереть за себя» [LF, Exil: 594]. Спустя некоторое время после случившегося Зепп «как будто бы понял смысл ее смерти: она умерла потому, что не могла его переубедить. Чтобы объяснить ему, что он для своей политики располагал только доброй волей и не имел никаких талантов, и что он при всем этом обязан был вернуться к своей музыке, — чтобы объяснить ему это, она пожертвовала самое главное, что может пожертвовать человек, свою жизнь. Бессмысленной ее смерть была бы только в том случае, если бы он не принял эту жертву» [LF, Exil: 575]. Отказываясь от журналистской

¹ Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 28.

работы, Траутвайн тем самым «принимает жертву» Анны и осознает, что «он рожден для того, чтобы делать музыку, а не для того, чтобы изменять мир. Пусть, если им угодно, этим занимаются те, кто имеет к этому талант» [LF, Exil: 592]. Именно благодаря жертвоприношению Анны становится возможным создание «Зала ожидания» — главного музыкального произведения Траутвайна.

Замысел «Зала ожидания» складывается у Траутвайна существенно раньше, чем он получает возможность непосредственно приступить к работе над симфонией. Откладывая ее создание он вынужден из-за работы в РН вместо Бенямина.

В факте похищения Бенямина для Траутвайна сконцентрирована травма, нанесенная фактом существования национал-социалистического режима. В глазах Траутвайна уравниваются «дело эмиграции» и освобождение Бенямина, которое составляет для него «борьбу против наци» [LF, Exil: 594]. Ради нее Траутвайн отодвигает свое возвращение к музыке: «Людям из “PDP” он не был обязан, но был другой человек, который мог что-то от него требовать, этот Фридрих Бенямин. Когда он вернулся к своей музыке, он воображал себе множество прекрасных вещей, но все это было надувательством, он ходил вокруг самой сути вещей, как кошка вокруг горячей каши, и его глубинное, лучшее Я знало это с самого начала. Он просто хотел дезертировать, он и дезертировал, но теперь его схватили. Он сбежал, прямо посреди битвы, он хотел уклониться» [LF, Exil: 593–594]. Работа над «Залом ожидания» напрямую связана с делом Бенямина и не может начаться до решения его судьбы. Поэтому Зепп сетует на то, что «эти проклятые наци будут оттягивать арбитражный суд до второго пришествия. Никогда он не возьмется за написание “Зала ожидания”. <...> Только бы уж закончилось это дело Бенямина, так или иначе» [LF, Exil: 658]. Отказ от музыки прямо объявляется «жертвой», которая приносится ради освобождения Бенямина [LF, Exil: 436].

В этот период жизни героя преследует «призрачный» облик Бенямина: «Это глупое и пугающе призрачное явление Фридриха Бенямина внезапно снова было здесь, насмешливое, эта маленькая призрачная музыка» [LF, Exil: 594]. Неоднократное появление Беня-

мина перед внутренним взглядом Траутвайна в сопровождении «призрачной» музыки напоминает о призраках умерших, которые по разным причинам не находят покоя и являются к живым людям, связанным с ним родственными отношениями или какими-либо обязательствами. Траутвайн именно таким образом связан с Беньямином: «Тогда, когда Фритцхен что-то от него потребовал, — тогда и следовало ему набраться смелости, чтобы сказать “нет”. Но тогда он этого не сделал и навсегда сковал себя основательной, солидной цепью. <...> Потому что сейчас Фридрих Беньямин предъявляет ему его расписку, днем и ночью, он вынужден отдавать ему последнее. Если бы он этого не делал и Фритцхен из-за этого должен был погибнуть, то тогда он был бы виноват в его гибели, и это была бы вина, которая всю его дальнейшую жизнь не дала бы ему ни одной спокойной минуты» [LF, Exil: 595].

Мифологические корни такого образа «призрачного» Беньямина восходят к римским лемурам (ларвам) — это «вредоносные тени, призраки мертвецов, не получивших должного погребения, преступно убитых, злодеев и т. п., бродящие по ночам и насылающие на людей безумие»¹. Лемуры не находят себе покоя «или вследствие собственной вины, или из-за нанесенного им оскорбления»². Для живых людей они представляют опасность, поэтому их пытаются «изгнать или задобрить»³. С лемурами был связан специфический обряд искупления, который совершался главой семьи в дни так называемых лемуарий, а установление этого обычая имело непосредственное отношение к убийству одного из основателей города — Рема. Появление призрака Рема становится непосредственным толчком к этому⁴. Образы лемунов очень важны для понимания сюжетологии эмигрант-

¹ Лемуры // Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. — М., 1988. — Т. 2 : К–Я. — С. 48.

² Ларвы // Иллюстрированный мифологический словарь. — СПб., 1994. — С. 172.

³ Кондрашов А. С. Лемуры // Кондрашов А. С. Боги и герои Древней Греции и Рима. — М., 2002. — С. 303.

⁴ Лемуры // Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. — М., 1988. — Т. 2 : К–Я. — С. 48.

ского романа: у Ремарка и Манна присутствуют не только косвенные, но и прямые отсылки к лемурам. Фейхтвангер же не называет лемуров прямо, однако многочисленные случаи эксплицитного привлечения образов античной мифологии в романе «Изгнание» позволяют и в данном случае использовать античную параллель для установления символического статуса анализируемого события.

Призрак Фридриха Беньямина, преследующий Траутвайна подобно неотомщенному мертвецу (лемуру), вынуждает его временно отказаться от работы над «Залом ожидания» — это жертва, которой Траутвайн пытается его «задобрить» и которую он приносит во имя ликвидации недостачи, образованной похищением журналиста. Жертвоприношение Траутвайна — деятельность которого действительно способствовала поддержанию международного интереса к делу Беньямина — в итоге восстанавливает исходное положение дел, и журналист под нажимом мировой общественности передается швейцарским властям. Из Швейцарии он возвращается в Париж. Это освобождает Траутвайна от нанесенной ему травмы, и призрак Беньямина перестает его преследовать: «Призрак Фритцхена разлетелся на куски, рассеялась маленькая, призрачная музыка, которую он всегда слышал вокруг него. Он был свободен, свободен. Он глубоко вздохнул, потянулся, вытолкнул из себя испорченный воздух и вдохнул новый, чистый, свежий» [LF, Exil: 673]. В мифологической проекции эти события соответствуют уходу лемуров обратно в нижний космос, когда они, получив искупительную жертву, перестают беспокоить живых¹.

Когда призрак Беньямина, удовлетворенный тем, что для него сделано, отступился от Зеппа, тот, в свою очередь, «больше практически о нем не думал. Тот призрачный Фритцхен с маленькой, призрачной музыкой вокруг потрескался и рассеялся. Живой Беньямин во плоти, который вошел сюда с сигарой во рту и хорошо знакомым котелком на голове, был безразличным ему знакомым, мешающим работать» [LF, Exil: 691]. Зепп «выкорчевал из своей души послед-

¹ См.: Кондрашов А. С. Лемуры // Кондрашов А. С. Боги и герои Древней Греции и Рима. — М., 2002. — С. 303.

ную ненависть и последнюю любовь к Фридриху Беньямину» [LF, Exil: 695]; растущее равнодушие к нему и желание подвести черту под тем периодом жизни, когда из-за него Траутвайн не чувствовал себя свободным, заставляет его совершить символический жест — оплатить обед в ресторане, как некогда сделал сам Беньямин в тот день, когда Траутвайн согласился заменить его в редакции PN на время отъезда: «Если я заплачу за еду, — констатировал он с небольшим удивлением и огромным удовлетворением, — то мы раз и навсегда будем квиты» [LF, Exil: 695]. Траутвайн, сводя таким образом счета с больше не тревожащим его Беньямином, тем самым окончательно ликвидирует возникшую недостачу и завершает связанный с ним период жизни. Здесь имеет место симметричное расположение сюжетных функций, когда вторая является, в терминологии Р. Барта, «коррелятом» первой, то есть дополняет, завершает или компенсирует ее¹. Сюжетная линия Беньямина и Траутвайна полностью укладывается в «трехчленную циклическую схему “потеря — поиск — обретение”»² и получает симметричное завершение. Исключительная значимость и символическая нагруженность судьбы Беньямина в глазах Траутвайна, его готовность принести любую «жертву» позволяют заключить, что освобождение Беньямина становится для него достаточным условием наступления в мире гармонии и порядка. Освобождение Беньямина полностью ликвидирует в мире Траутвайна недостачу, созданную нацистским режимом, и освобождает героя от травмы, нанесенной ему национал-социализмом.

После возвращения Беньямина к журналистской деятельности Траутвайн чувствует себя «свободным» и может снова заняться музыкой: «Он имеет право вернуться к своей музыке. Он имеет право писать музыку, с чистой совестью, и ему не нужно больше ломать голову по поводу других. Он сделал свою часть» [LF, Exil: 672–673].

¹ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М., 2000. — С. 205.

² Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — С. 66.

С этого момента его больше не отягощают невыполненные обязательства, препятствующие ему осуществить переход границы.

Если Зеппа, выполнившего свои обязательства перед Беньямином, перестает преследовать его «призрак» и герой становится равнодушен к журналисту, то по отношению к Анне таким выполнением обязательств становится принятие решения о возвращении к музыке. Через неделю после ее смерти «Зепп завел часы — красивые, спасенные из Мюнхена. Это был последний раз, когда он смог вызвать из ничто образ Анны во плоти. С этого момента ее облик и ее голос будут для него не более чем воспоминанием» [LF, Exil: 596]. Это связано с тем, что с момента смены ценностей (музыка вместо политики) у Зеппа перед Анной нет невыполненных обязательств, ее жертва достигла цели, поэтому в мире живых у нее нет незавершенных дел и ее призрак не тревожит героя.

В символическом измерении Траутвайн покидает «мертвый» мир эмигрантов и присоединяется к миру живых. К этому событию герой подготовлен его собственным жертвоприношением, которое «гасит» недостачу, и той жертвой, которую принесла в его пользу Анна. Обе жертвы ликвидируют мешающие переходу препятствия.

В рассматриваемом контексте представляет интерес фрагмент биографии одного из персонажей второго плана — зятя главного редактора PN Хайльбруна Оскар Кляйнпетер, которого «поставили перед выбором — развестись или отказаться от своей клиники» [LF, Exil: 515]. Грета (дочь Хайльбруна и жена Кляйнпетера) подготавливает все необходимое для переезда в Анкару, где ему предложена профессура и возможность возглавить новую клинику. Кляйнпетер получает возможность не только присоединиться к миру эмигрантов, но и сразу пройти весь путь от родного города в Третьем рейхе до периферии пространства эмиграции, где он обретет утраченное «свое» место и новый дом (которым в случае Кляйнпетера является высоко ценимая им работа). Взамен он должен принести в жертву свою клинику в Германии. Однако Кляйнпетер принимает решение не ехать в Анкару с женой и дочерью, а остаться в Мюнхене. Таким образом, он отказывается от принесения жертвы и остается в мире мертвых. Он совершает переход «через две таможенные границы» [LF, Exil:

517] только формально, но не в символическом смысле. Отсутствие готовности принести жертву препятствует присоединению героя к миру живых.

Элли Френкель. Для персонажа второго плана Элли Френкель место обретения не-эмигрантского статуса — Англия, куда она едет в качестве ассистента доктора Вольгемута. В пространстве эмиграции Англия, наряду с Америкой и СССР, — часть крайней периферии. Сотрудник немецкого посольства во Франции Герке объявляет ее «нейтральной», «незаинтересованной» страной [LF, Exil: 623]. Фактически она не релевантна для мира нацистов, поскольку не охвачена экспансионистскими планами нацистского руководства, в то время как для героев-эмигрантов Англия — пространство обретения «своего места». Судьба Элли Френкель складывается следующим образом: «Она вышла замуж за морского офицера, стала обладательницей такого вожделенного английского паспорта и избавилась от всех трудностей, связанных с видами на жительство или разрешениями на работу. <...> Да, были счастливчики среди эмигрантов» [LF, Exil: 752–753].

В случае с Элли Френкель переход границы, разделяющей эмигрантский и не-эмигрантский периоды ее жизни, оказывается возможен только после отказа от переезда в Лондон Анны Траутвайн, которой Вольгемут первоначально предлагает место ассистента в его лондонской клинике. Вынужденный отказ от возможности уехать в Лондон и «начать все заново» [LF, Exil: 460] повергает Анну в отчаяние и становится одним из факторов, подтолкнувших ее к самоубийству. Этот поступок в контексте биографии Элли также можно трактовать как жертвоприношение: героиня получает возможность пересечь границу и начать полноценную не-эмигрантскую жизнь именно в силу того, что в ее пользу (хотя и не осознавая этого) приносит жертву Анна. В данном случае необходимым условием перехода границы является жертва, которую одна героиня приносит в пользу другой.

Переход границы между миром мертвых и миром живых осуществляется у всех трех героев в Париже: у Ганса он принимает форму отъезда с парижского вокзала, которым символически ограничена нацистская экспансия в периферийные страны; Зепп именно в Пари-

же создает свой «Зал ожидания», в котором тоже покидает мир мертвых и вступает в мир живых; отъезд Элли Френкель в Англию также решается в Париже. «Пороговой» ситуации этих трех героев соответствует «пороговая» ситуация Анны, которая совершает самоубийство и окончательно воссоединяется с миром мертвых. В силу этого Париж у Фейхтвангера — рубежное пространство, в терминологии М. М. Бахтина — «пороговый», или «переломный» хронотоп. В этом пороговом хронотопе — пространстве, «живом только наполовину», — герои-эмигранты либо окончательно воссоединяются с миром мертвых, либо пересекают границу и вступают в мир живых; богатство символических деталей, оформляющих этот переход, позволяет поставить под сомнение декларируемые Э. Хильшером «бедность фантазии» Фейхтвангера и его склонность к «непосредственному, неметафоричному повествованию»¹.

Способность или неспособность героев совершить такой переход обусловлена соответствием или несоответствием их системы ценностей аксиологии пространства эмиграции. У главных героев романа пространственная «расстановка» ценностей выражается в их отношении к материнскому пространству города Мюнхена, вследствие чего переход границы эквивалентен для Зеппа и Ганса выходу из материнской утробы, психологическому рождению.

§ 2. Переход границы в романе К. Манна «Бегство на север»

В романе «Бегство на север» действие охватывает достаточно короткий промежуток времени, при котором панорамное изображение всех «колец» пространства эмиграции практически невозможно. В силу этого окраинное «кольцо» не становится объектом изображения, а присутствующий в романе переход границы — это перемещение не в окраинное, а сначала в первое и затем во второе периферийное «кольцо» пространства эмиграции.

В ходе своего движения по пространству эмиграции Иоганна — главная героиня романа «Бегство на север» — дважды пересекает

¹ Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере // Хильшер Э. Поэтические картины мира. — М., 1979. — С. 177, 178.

границу, хотя в центре авторского внимания находится прежде всего второй переход. Первой границей на ее пути становится немецко-шведская, которую она преодолевает на корабле, направляясь к своей шведской подруге Карин с намерением провести у нее несколько дней. Порт, в который прибывает корабль, описан в следующих выражениях: «Прибывающие быстро смешивались с теми, кто ждал, люди находили друг друга среди размахиваний руками и криков, повсюду царили хаос голосов и громкий смех, проливались и слезы радости, потому что некоторые провели долгое время в чужих странах и теперь северная родина приняла их снова» [КМ, Flucht: 7]. На уровне внешнего «декора» порт соответствует «пороговому» («переломному») хронотопу, который «может сочетаться ... с мотивом встречи»¹ (именно это наблюдает и переживает Иоганна в порту).

Сюжетные события «поддерживают» пороговый статус данного места, поскольку для Иоганны перемещение из Германии в Швецию означает не механическое удаление в пространстве, а начало нового жизненного этапа. Дальнейшее проживание на территории Германии для нее невозможно, поскольку для тоталитарного режима Третьего рейха она политически неблагонадежна: Иоганна состоит в студенческом коммунистическом объединении, а ее старший брат Георг, живя в Париже, разворачивает там политическую деятельность против режима. После нескольких арестов она принимает решение перебраться во Францию и выбирает путь через Швецию. В порту, пересекая границу, она «оставляла позади себя не только корабль» [КМ, Flucht: 8] и испытывала «некоторый страх — что теперь будет?» [КМ, Flucht: 8]. Следствием пересечения Иоганной этой первой границы становится существенное изменение ее жизни: она оказывается в безопасности, знакомится с новой страной, существенно отличающейся от ее родины, и вступает в новые отношения. В первый же вечер она осознает, «что она была на чужбине и что обратной дороги для нее больше не было» [КМ, Flucht: 36], «она была отделена от ее страны» [КМ, Flucht: 36]; что она находится «в очень отдаленной стране, где-то далеко на

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 280.

севере. Известные события, зловещие и радикально все меняющие, которые касались и задевали ее чудовищно сильно, остались где-то очень далеко» [КМ, *Flucht*: 25]. Перейдя границу, Иоганна оказывается в принципиально другом пространстве, в котором «зловещие события» ее прошлого — аресты и преследования — оказываются неактуальными, поскольку этой границей она от них «отделена».

Кроме того, пространство, в котором оказывается героиня в результате первого перехода, своей «инородностью» по отношению к предыдущему меняет и ее саму, смещая ее приоритеты с ценностей политических на общечеловеческие (позже мы обратимся к этому вопросу еще раз).

В связи со всем этим первый переход границы у героини романа может быть квалифицирован как подлинный переход. Как было показано в предыдущем разделе на материале романа Фейхтвангера, подлинный переход границы невозможен, если он не предваряется какими-либо событиями рубежного характера — например, жертвой, приносимой самим героем или кем-то другим в его пользу. В случае Иоганны данная закономерность тоже действует: первый переход героини подготовлен жертвой ее матери, которая заключалась в сдаче в залог столового серебра ради получения денег на билет для дочери. В романе приведена сцена прощания матери и дочери: «Какой испуганной была тогда мама, она говорила очень тихо, и банкноту она достала из своей черной сумочки дрожащими пальцами, деньги на билет, мятая банкнота, собственно, она не имела права ее принимать, заложенное столовое серебро, папа, который больше не может позволить себе сигару, папа, чьи картины пылятся на складе. “Будь здорова, дитя мое”, — сказала мама, дрожащими губами, и Иоганна тоже почти плакала, — “выберись благополучно на свободу!”» [КМ, *Flucht*: 68]. Затрудненные финансовые обстоятельства делают поступок матери именно жертвой, которую она приносит осознанно — чтобы Иоганна оказалась «на свободе». Без этой жертвы героиня не смогла бы оплатить билет до Стокгольма и не пересекла бы первую границу.

Во второй раз Иоганна пересекает другую границу — между первым и вторым «кольцом» пространства эмиграции, между Швецией

и Францией, и этот переход изменяет ее жизненную ситуацию в не меньшей степени, чем предыдущий. Если в результате первого перехода героиня покинула смертельно опасное для нее «негативное» пространство и попала в безопасное и «нейтральное», то в процессе второго перехода она перемещается из «нейтральной» Швеции в ценностно «позитивную», политически активную Францию.

Состояние героини между первым и вторым переходом границы обнаруживает следующие особенности. В этот период в ее настроениях доминирует ощущение бессмысленности происходящего: «У меня действительно в голове все перемешалось» [КМ, Flucht: 27]; «Сейчас бывают моменты, когда мне все кажется таким бессмысленным — таким до умопомрачения бессмысленным... Тогда я думаю: почему ты, собственно, здесь? Ты с таким же успехом могла бы быть где-то еще. Почему тебя не удержали в Германии? — думаю я в таких случаях. Тебя ведь могли убить в Германии, и так было бы, наверное, лучше всего» [КМ, Flucht: 31]. Осознание Иоганной своей жизни как «бессмысленной» ставит вопрос о способах и путях придания ей осмысленности; решение этой проблемы также связано у К. Манна с феноменом перехода границы.

В отличие от первого перехода, где пограничное пространство — «буфер», нейтральная полоса между Третьим рейхом и первым «кольцом» пространства эмиграции — не разработано, в ходе второго перехода Иоганна попадает именно в такую пограничную зону. В роли этого «буфера» выступает Лапландия — обособленная северная часть Швеции, которая, по сути, не составляет единого целого с остальной страной.

В плане моделирования образа Швеции как пустого пространства Лапландия представляет собой апофеоз этой пустоты: «Теперь они ехали через голую, как степи, землю, на которой почти не было возвышений и деревьев» [КМ, Flucht: 226]. На границе с Лапландией герои «во всех формах прощаются с Европой» [КМ, Flucht: 237]. Они оказываются «посреди пустоты» [КМ, Flucht: 237], в абсолютно пустой, «голой», ничем и никем не заполненной зоне, в которой «не было уже практически больше ничего» [КМ, Flucht: 248]. По словам Иоганны, «примерно так же, как здесь, должно быть, все выглядит

на Луне» [КМ, Flucht: 249]. За счет этого создается законченный образ Лапландии как большой пустоты, нейтральной полосы, не принадлежащей ни к первому, ни ко второму «кольцу» вокруг Германии, не являющейся частью Европы и даже (в силу «лунного» колорита) земного мира.

Именно в этом «буфере» Иоганна делает выбор, определяющий всю ее дальнейшую жизнь: несмотря на свои чувства к Рагнару, она отказывается ехать с ним в Исландию и принимает решение перебраться во Францию, чтобы вместе с братом Георгом и его товарищами участвовать в организованной политической борьбе против наци. «Пороговый» статус данных событий и особое пространственное положение Лапландии позволяют квалифицировать ее как «пороговый» хронотоп.

Выбор героини сопровождается двойным жертвоприношением: одну жертву приносит Бруно, другую — сама Иоганна. Каждая из жертв становится необходимым условием перехода границы.

Бруно, друг Иоганны и товарищ ее брата Георга, нелегально отправляется в Германию из Парижа для выполнения политической работы. Иоганна с самого начала осознает его готовность к жертве, о чем и рассказывает Карин: «Для него теперь существует только одно: послужить делу собственной кровью — в буквальном смысле собственной кровью, понимаешь. <...> Чтобы все было по-другому. ... Чтобы все стало правильным. Чтобы больше не нужно было стыдиться за людей. Чтобы эта земля наконец-то, наконец-то получила разумное лицо. Чтобы жизнь стала чем-то стоящим — стоящим для *всех*, знаешь. *Дело* — это значит просто будущее, а оно может быть только социализмом» [КМ, Flucht: 39]. Когда в шестой главе романа Иоганна узнает об отъезде Бруно в Германию, она понимает, что это решение он принял добровольно: «Скорее всего, он сам настаивал на том, чтобы взять на себя эту смертельно опасную задачу. Но что за бесчеловечность — принять эту бесчеловечную жертву! При этом Иоганна знала, как сильно Георг был привязан к Бруно. Они бесчеловечны, как на войне» [КМ, Flucht: 85]. Арест Бруно в Кельне вызывает у нее следующие мысли: «Бруно, который участвовал в покушении, в организации взрыва. Это было самоубийство, самоубийство —

ехать в Германию. Это Георг его спровоцировал, мой брат Георг — бесчеловечно, из абстрактного энтузиазма ради человечества. Пожертвовать отдельным человеком, который живет, который реален и заслуживает любви — ради большой перспективы будущего, которая, тем не менее, остается неопределенной и может оказаться неправильной» [КМ, Flucht: 196–197]. Прямая номинация поступка Бруно как «жертвы» соответствует смыслу его поездки в Германию — пожертвовать собой за то дело, результатом которого, по его убеждению, должно стать приведение мира в состояние порядка.

Однако в контексте биографии Иоганны жертвоприношение Бруно обретает новый смысл. Как уже отмечалось, «нейтральное» шведское пространство подчиняет себе героиню, блокирует мысли о политике и активной деятельности в этой области. В частности, швед Рагнар внушает ей: «Это все твои отвлеченные вещи, политические, я же знаю, Иоганна. Но это же, в сущности, что-то абстрактное, что-то нереальное, находящееся так далеко... *А мы-то стоим здесь...*» [КМ, Flucht: 205]. В итоге, пока героиня находится во власти пространства первого «кольца» (Швеции), посвятить себя политической работе она не может. «Шведская» Иоганна не подходит второму, политически активному «кольцу» пространства эмиграции. В соответствии же с логикой второго «кольца» и представляющего это пространство Георга, чувства Иоганны — это «частные аффекты. <...> Они отвлекают молодого человека от тех задач, которые он сам признал своими. Они — искушение. Они — трусливая иллюзия, заблуждение, они шатки; ведь этот заигравшийся молодой дворянин и ты, Иоганна, — вы не составляете единое целое, что же ты разбазариваешь свое время, когда-нибудь это все равно должно закончиться. Занимайся более полезными вещами, настоящими» [КМ, Flucht: 205]. Для того чтобы войти во второе «кольцо», представленное в романе Францией, героиня должна сделать выбор в пользу «настоящих вещей», а от «иллюзорного» отказаться.

Именно такой оборот ее мысли принимают после гибели Бруно. Если арест Бруно ввергает Иоганну в смятение, но не побуждает ни к каким серьезным действиям, то после известия о его смерти она заявляет Рагнару следующее: «Теперь я должна уехать. <...>

Я не вернусь. <...> Теперь у меня нет больше выбора. <...> Ведь теперь у меня есть перед глазами пример. <...> Ни одна большая жертва не приносится напрасно. <...> Нам не остается больше выбора. Весь наш героизм будет состоять в том, чтобы принять нашу судьбу» [КМ, Flucht: 270]. Героиня представляет себе свое будущее следующим образом: «Маленькие номера в отелях Парижа, Праги и Цюриха будут арендой твоей судьбы. Ты будешь выступать на собраниях и писать в газетах; ты будешь выполнять курьерскую работу, и, возможно, распространять в Германии нелегальный материал, и, возможно, будешь вскоре расстреляна, но сперва над тобой будут издеваться и мучить тебя; или даже ты увидишь великую мировую войну, возможно, даже переживешь ее, но это не вполне вероятно...» [КМ, Flucht: 270]. Завершение жертвы Бруно его гибелью во враждебной земле меняет героиню, Иоганна из «шведской» (аполитичной, сосредоточенной на своих личных привязанностях) становится «французской» и с этого момента считает своим предназначением участие в борьбе против национал-социализма.

Первый этап перехода героиней данной границы обусловлен, таким образом, жертвой Бруно, которая в силу этого оказывается принесена в пользу Иоганны. Первое препятствие к переходу — несоответствие героини тому пространству, в которое она должна переместиться, — устранено благодаря этой жертве.

Вторым же препятствием являются «шведские» привязанности Иоганны — Карин и, прежде всего, Рагнар. Их она приносит в жертву самостоятельно. Разговаривая с подругой по телефону, она заостряет внимание на том, что это — «в последний раз»: «... в последний раз ты слышишь голос Карин, ты знаешь это: в этом месте, в этой темной, затхлой телефонной будке ты слышишь ее в последний раз» [КМ, Flucht: 195]. Однако самой главной жертвой Иоганны становятся отношения с Рагнаром, которые она разрывает ради того, чтобы уехать во Францию и посвятить себя политической работе: «Я не на увеселительной прогулке. <...> ... я ведь не могу долгое время делать вид, как будто у меня нет никаких дел, кроме купания и поездок на автомобиле по лесам. <...> Я должна покинуть тебя, Рагнар» [КМ, Flucht: 204]. Чтобы перейти границу и оказаться в каче-

ственно другом пространстве второго «кольца», героиня приносит в жертву то, что связывает ее с первым, ликвидируя тем самым второе препятствие к переходу.

Для оценки роли события жертвоприношения в сюжете перехода границы стоит обратиться к периферийному персонажу романа — Ивонне, родственнице семьи Карин. В течение ряда лет она ездит по разным странам Европы с целью развлечения и получения новых впечатлений, а ее сын тем временем проживает у ее отца, своего деда. Во время поездки к водопадам в обществе Иоганны и Рагнара Ивонну внезапно захватывает идея забрать сына, однако отец категорически отказывается отдать мальчика, руководствуясь тем, что Ивонна много лет пренебрегала своими материнскими обязанностями. После этой встречи о героине говорится следующее: «... с ней было покончено, как и со всеми ее трюками. Куда ей было податься? Обратно в “большой мир”, в котором, однако, далеко не все уже было в порядке?. “Куда мне пойти?” спрашивала она... <...> “Со мной покончено, покончено, покончено, всему конец. Я хотела быть матерью, всего лишь матерью, и начать новую жизнь — а мне не позволяют этого сделать. Куда мне пойти? Все умчалось. <...> ... в этом мире нет больше места для меня”» [KM, Flucht: 220]. Стремление героини «начать новую жизнь» перекликается с тем, что намерена сделать Иоганна, покинув Швецию. Однако если Иоганна приносит жертву и расстается с Рагнаром ради перехода границы и жизни во Франции, то Ивонна жертву не приносит; соответственно, «начать новую жизнь» удастся первой, но не удастся второй.

Структура жертвоприношения, сопровождающего второй представленный в романе переход границы, сложнее, чем в первом переходе. Если для пересечения Иоганной первой границы достаточно жертвоприношения ее матери, то во втором случае для ликвидации двух препятствий к переходу требуются две жертвы: одну приносит Бруно, другую она сама.

Жертвоприношение Иоганны играет важную роль в романе не только за счет того, что позволяет ей пересечь вторую границу — между Швецией и Францией, первым и вторым «кольцами» пространства эмиграции (то есть пространственного аспекта). Не мень-

шее значение оно имеет для сюжета романа, в котором благодаря жертвоприношению Иоганны выстроен «компенсирующий» сюжетный комплекс. Гибель Бруно в Кельне приводит к потере оппозиционным национал-социализму лагерем культурного героя — именно эту функцию выполняет данный персонаж, поскольку он берет на себя задачу распространения разума на территории, где царят «запустение» [КМ, Flucht: 92] и «варварство» [КМ, Flucht: 99]. В классических мифологических системах культурных героев порождает сакральная земля, границы которой расширяются за счет прилегающих периферийных областей именно благодаря их «цивилизующей» деятельности. В ценностно инвертированном по отношению к мифу пространстве эмиграции культурный герой Бруно появляется, наоборот, в периферийной зоне и отправляется в центр мира для борьбы с хаосом и варварством, которые олицетворяет национал-социалистическое государство.

Потеря культурного героя создает в сюжете произведения «недостачу», ликвидировать которую призвано жертвоприношение Иоганны. Здесь имеет место описанная на материале фольклорных и драматических текстов симметричная «компенсация» одной — «негативной» — сюжетной функции другой, «позитивной»¹. Героиня приносит в жертву личное счастье ради того, чтобы стать таким же культурным героем — «выступать на собраниях и писать в газетах; ... распространять в Германии нелегальный материал» [КМ, Flucht: 270], то есть делать то же самое, что делал Бруно. Причем, что показательно, до гибели Бруно Георг в своих телеграммах сестре ограничивался сообщением важных новостей, но не призывал ее ускорить приезд в Париж. А после смерти Бруно Иоганна получает телеграмму следующего содержания: «Бруно вчера в Кельне застрелен во время побега тчк приезжай в Париж ты нам нужна Георг»

¹ См.: Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. — М., 2001. — С. 26-61; Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004; Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 2000.

[КМ, Flucht: 269]. Иными словами, до потери культурного героя Бруно присутствие Иоганны в Париже не было необходимым: она оказывается «нужна» только после его смерти, чтобы компенсировать возникшую «недостачу». Принесение себя в жертву одним культурным героем симметрично порождает другого культурного героя.

В итоге история перемещений Иоганны по трем участкам пространства эмиграции — центру (Германия), ближайшей и дальней периферии (соответственно Швеция и Франция) — выглядит следующим образом. В центральной зоне пространства эмиграции существует прямая угроза жизни героини, и все ее усилия направлены на обеспечение собственной безопасности — например, она проживает в чужих квартирах. Она вынуждена переместиться в страну первого «кольца» вокруг рейха — Швецию, где первичная потребность в безопасности удовлетворена и героиня имеет возможность «закрыть» вторичные потребности (дружеские и любовные отношения, получение новых впечатлений). Этот первый переход границы оказывается возможен благодаря жертве, которую приносит ее мать.

Однако свою жизнь в Швеции Иоганна воспринимает как лишенную смысла; чтобы придать ей осмысленность, осознаваемую как целенаправленная политическая борьба против нацистского режима, она должна пересечь еще одну границу и переместиться в страну второго «кольца», символически занимающую окраинное положение по отношению к рейху, — Францию. Три стадии в становлении героини — борьба за выживание во враждебной земле, «увеселительная прогулка» [КМ, Flucht: 204] в безопасной и политически нейтральной стране первого «кольца» и осмысленная жизнь в политически активном (в эмигрантском измерении) «кольце» — соответствуют трем последовательно сменяющим друг друга участкам пространства эмиграции, по которому она передвигается. Пространство, выстроенное концентрическими кругами вокруг своего «темного» центра и «улучшающееся» по мере удаления от него, определяет перемещение героини и, приведя в пустой «буфер» между первым и вторым «кольцом», ставит ее в ситуацию выбора, результатом которого становится жертвоприношение, переход границы и ликвидация «недостачи». Симметричное построение данной сюжетной линии, в рамках

которой жертвоприношение Бруно и жертвоприношение Иоганны являются, в терминологии Р. Барта, функциями-коррелятами; корреляция здесь возникает именно в ходе пересечения границы.

§ 3. Переход границы в романе Э. М. Ремарка «Возлюби ближнего своего»

Действие всех эмигрантских романов Ремарка разворачивается на фоне прихода к власти в Германии национал-социализма. Это событие и все то, что последовало за ним, воспринимается героями Ремарка как глобальное нарушение порядка в мире. Так, Равик о донацистской эпохе говорит так: «двенадцать лет назад, когда мир еще был целым» [EMR, Land: 110]. Этот мотив встречается и в неэмигрантских произведениях Ремарка. Героиня романа «Время жить и время умирать» задается вопросом «Что получится, если те, кто против всего того, что сейчас происходит, не захотят иметь детей? Неужели только варвары должны иметь детей? Кто же тогда *снова* приведет мир в порядок?»¹ (выделено мной. — А. П.).

Приход мира в состояние хаоса в произведениях Ремарка обычно репрезентируется с помощью определенных художественных приемов. Сигналами нарушения порядка в мире чаще всего становятся деформации пространства, социальных отношений и человеческого тела, а также нарушение баланса между жизнью и смертью. В деформированном мире, как замечает герой романа «Время жить и время умирать» Эрнст Гребер, «слишком много мертвых»²; в эмигрантской Европе, по словам Людвиг Зоммера, тоже «слишком много мертвых» [EMR, Land: 319]. В связи с этим сигналом восстановления нарушенного миропорядка (в пределах мира героя) часто становится рождение нового человека. В эмигрантских романах Ремарк в ряде случаев использует с этой целью такой сюжетный ход, при котором рождение или спасение жизни следует непосредственно за естественной смертью или убийством, компенсируя («гася») его. Включение

¹ Remarque E.M. Zeit zu leben und Zeit zu sterben : на нем. яз. — М., 2004. — С. 319.

² Ibid. — S. 32.

такого сюжетного элемента в финал произведения демонстрирует авторское стремление к такой же «симметрии», какую мы наблюдали в романе «Бегство на север».

Исходя из описанной предпосылки — утраты миром целостности и гармонии, — герои-эмигранты выстраивают свой мир и свое отношение к происходящему: наступление хаоса предполагает необходимость его преодоления, но пути к этому каждый герой находит (или не находит) индивидуально, в рамках своего частного мира.

В романе «Возлюби ближнего своего» повествование строится на переплетении двух формально обособленных сюжетных линий — линии Людвиг Керн и Рут Холланд и линии Йозефа Штайнера. Все эти герои — эмигранты, их пути пролегал через одни и те же места и периодически пересекаются. Герои оказывают друг другу помощь и поддержку. На фоне сюжетной линии этих трех персонажей параллельно очерчивается еще несколько эмигрантских биографий, что позволяет некоторым исследователям определять построение романа как «мозаичное»¹.

По мнению Х. Шреккенбергер, в романе «Возлюби ближнего своего» на первом плане находится «изображение критического положения беженцев и эмигрантов»². Единой сюжетной линии за «мозаичным» построением повествования критики обычно не усматривают. Даже сам Ремарк впоследствии признал избранную им организацию повествования неудачной и пришел к выводу, что, «возможно, было бы лучше поместить на передний план (вымышленную) историю Штайнера, вместо того чтобы выбирать для своего произведения такой необычный способ построения — скрещение друг с другом событий жизни двух/трех протагонистов»³. Хуберт Орловски называет две пары романа (Мария и Йозеф Штайнер и Людвиг

¹ Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). — S. 31.

² Ibid.

³ Koch M. «Liebe Deinen Nächsten»: Roman // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. — URL: <http://www.remarque.uos.de/Schriften/ldn.html> (дата обращения — 11.10.2009).

Керн и Рут Холланд) «двумя диадами, искренность чувств которых очевидно углубляется и интенсифицируется под действием угрожающих обстоятельств в эмиграции и позже — вследствие непосредственной угрозы со стороны представителей нацистского режима»¹. При этом в его трактовке «единственным веским различием между любовными отношениями Людвиг Керн/Рут Холланд и супружеской парой Йозеф и Мария Штайнер является то, что первым удастся бегство за океан от нацистских преследователей, а чете Штайнеров, напротив, не удастся спасти свою жизнь»². Однако анализ сюжетной организации романа в свете его пространственной организации дает основания для совсем других выводов, позволяет поставить под сомнение и «неудачность» композиционного решения романа, и «одинаковость» двух центральных пар персонажей, которую декларирует Орловски. С нашей точки зрения, рассматривать линии Керна/Рут и Штайнера как два обособленных сюжета неправомерно, поскольку жизнь этих трех героев пронизана глубинными взаимосвязями, что проявляется в целом ряде эпизодов романа.

В одном из них Людвиг Керн в поисках заработка приходит в дом к швейцарскому богачу Аммерсу, не зная, что тот является тайным шпионом нацистской партии [EMR, Liebe: 195–196], и в итоге попадает в тюрьму [EMR, Liebe: 207]. Позже Штайнер предпринимает против Аммерса «штрафную экспедицию» (Strafexpedition) [EMR, Liebe: 255]: представившись офицером гестапо, он забирает у Аммерса 60 франков якобы в качестве пожертвования на партийные нужды и отчитывает его за то, что он поднял «ненужную шумиху» [EMR, Liebe: 253] в истории с эмигрантом Керном. «Недостача», которую претерпевает Керн, компенсируется Штайнером, который только после «штрафной экспедиции» против Аммерса считает возможным продолжить свой путь и перебирается во Францию. «Штрафная экспедиция» завершает швейцарский этап жизни Штайнера.

¹ Orłowski H. „Die Grenze der Zwei. Oder auf der Flucht vor der Trivialität“: zu den Romanen von Erich Maria Remarque // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. — Osnabrück, 1998. — S. 19.

² Ibid.

Двухчастная структура этой ситуации иллюстрирует взаимную дополнительную судьбы Штайнера, Керна и Рут. Эти три героя образуют единый частный мир, целостность которого нарушается из-за действий Аммерса в отношении Керна и восстанавливается благодаря авантюре Штайнера.

Свою самую полную реализацию эта дополнительность обретает в событиях, завершающих роман. Штайнер получает письмо от своей смертельно больной жены Марии и уезжает в Германию, где и погибает. Людвиг Керн и Рут Холланд остаются в Париже и получают возможность уехать на постоянное место жительства в Мексику в составе группы из 150 эмигрантов, которых согласилось принять мексиканское правительство при условии, что они смогут сами оплатить свой переезд. Необходимые на это деньги (более двух тысяч франков) Керну и Рут достаются в наследство от Штайнера. Поэтому жизнь Штайнера становится той жертвой, которой обеспечивается переход границы и получение статуса не-эмигрантов для Рут и Людвига. «Пороговой» ситуации Штайнеров (оба находятся на пороге смерти) соответствует «переломная» ситуация Рут и Керна — они оба символически рождаются заново.

Справедливость такого толкования подтверждается рядом фактов. Во-первых, Штайнер принадлежит к другому поколению: ему около 40 лет, в то время как Рут и Керн — представители поколения двадцатилетних. Во-вторых, Штайнер не имеет полноценной семьи: несколько лет он не имеет никаких сведений о своей жене Марии, в финале романа она умирает от рака, детей у них нет. В-третьих, имена этих героев (Josef и Marie) символичны и отсылают к именам библейских персонажей — девы Марии, матери Иисуса Христа, и ее мужа Иосифа.

Другая сторона этого же события — гибель Штайнера — непосредственным образом связана с его фамилией. По доносу больничной медсестры он схвачен людьми из гестапо под руководством офицера Штайнбреннера, который за несколько лет до этого отправил Штайнера в концентрационный лагерь. Очевидное сходство этих фамилий замечает и сам Штайнбреннер: «И наши имена так замечательно подходят друг к другу — Штайнер и Штайнбреннер!» [EMR,

Liebe: 316]. Первая фамилия — Steiner — образована, очевидно, от слова *Stein* ‘камень’; вторая — Steinbrenner — содержит в себе два корня: *Stein* ‘камень’ и *brennen* ‘гореть’. Соотношение фамилий героев прочитывается следующим образом: Штайнбреннер — это «тот, кто сожжет Штайнера» или «тот, кто сгорит от Штайнера», и первый действительно становится виновником гибели второго. Роман завершается «взаимным» уничтожением этих двух героев (Штайнер после смерти Марии выбрасывается из окна и увлекает за собой Штайнбрэннера). Семантика взаимного «сожжения», заложенная в противостоянии Штайнера и Штайнбрэннера, подтверждает тот факт, что гибель Штайнера — это жертва, поскольку акт жертвоприношения еще с архаических времен включал в себя сожжение жертвенного животного или мучного изделия¹. Этот акт связан с «ритуальным очищением», «уничтожением грехов и ошибок индивида и всей общины в целом»². О. М. Фрейденберг отмечает, что в архаической картине мира пребывание в огне было связано не только со смертью и погребальным костром, но и с новым рождением и обновлением; это свидетельствует о «единстве образов еды, жертвоприношения, священного варева и убийства, разрывания, бессмертия»³. Г. Башляр также отмечает присущее огню «свойство принимать противоположные значения — добра и зла. Огонь — это сияние Рая и пекло и Преисподней, ласка и пытка. <...> Он дает блаженство и требует почтительности. Это божество охраняющее и устрашающее, щедрое и свирепое»⁴. «Самый огонь — алтаря, костра или печи — получил семантику того начала, которое родит и оживляет; отсюда — семантика погребального костра как частный случай регенерационной сущности огня»⁵. В силу этого жертвоприношение Штайнера связано с новым рождением Людвига и Рут самой своей сущно-

¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 58.

² Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. — СПб., 1998. — С. 88.

³ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 61.

⁴ Башляр Г. Психоанализ огня. — М., 1993. — С. 19–20.

⁵ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 61.

стью, а не только фактом наследования молодыми героями денег на переезд.

Все это дает основания поставить под сомнение такие трактовки романного сюжета, в которых говорится, что Людвиг и Рут обретают возможность начать новую жизнь за пределами Европы в силу своей «способности освободиться от прошлого»¹, а Штайнер и другие герои старшего поколения такой способности лишены и поэтому обречены на гибель. В развитии романного сюжета линии Рут, Керна и Штайнера не противопоставлены, а тесно взаимосвязаны и взаимно детерминированы. Едва ли можно говорить о «случайном» характере спасения Людвиг и Рут (как это делает И. Шлёссер)². Заложенная в сюжете символика жертвоприношения дает возможность толковать события романа «Возлюби ближнего своего» следующим образом: герои старшего поколения Мария и Йозеф Штайнер не имеют полноценной семьи вследствие болезни и неблагоприятных исторических обстоятельств, но их жизнь приносится в жертву во имя «нового рождения» героев младшего поколения — Людвиг Керна и Рут Холланд.

В финальном эпизоде романа «Возлюби ближнего своего» многолюдие Парижа оказывается в одном ряду с кардинальными переменами в жизни Керна и Рут, с переходом границы и новым рождением героев для не-эмигрантской жизни. В символической проекции многолюдие Парижа — это союз города-невесты с женихом³, то есть свадьба. Свадьба же, по О. М. Фрейденберг, представляет собой «действие победы над смертью» и приурочивается к таким «пороговым» моментам времени, как равноденствия и солнцевороты, «дни кончающейся и начинающейся жизни»⁴. В символической проекции прощание Людвиг и Рут с Европой и многолюдие Парижа соединяются

¹ Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). — S. 33.

² Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : Examensarbeit. — Köln, 2001. — S. 18.

³ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 127.

⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 75.

в одно событие — свадьбу, которая проецируется и на героев, и на городское пространство. Рубежный характер этого события соответствует пограничной природе пространства, в котором оно совершается. По Греймасу, «если завязкой всего повествования было расторжение договора, то именно финальный эпизод “свадьбы” после всех перипетий восстанавливает разорванный договор»¹.

Символика перехода границы в романе «Возлюби ближнего своего» усиливается еще и появлением в тексте романа образа Триумфальной арки: она прямо названа «воротами в небо» (т. е. воротами в рай), что усиливает «пограничную» семантику как самого города, так и совершающихся в нем событий. Напомним, что архаическая семантика образа Триумфальной арки — «небесно-загробные ворота»². Арка «представляет собой высокую стену, отделяющую мир мрака и смерти от мира небесного света... Царь-победитель въезжает сквозь средние двери, потому что они олицетворяют выход солнца, зарю, ворота неба»³. Триумфальную арку «специально сооружали для отращения опасности: это говорит о том, что существование такой арки само по себе уже гарантировало избавление от смерти»⁴. Символическое перерождение героев, смена ими статуса с эмигрантского на не-эмигрантский, происходящая в Париже, имеют семантику «избавления от смерти» во многом за счет подчеркнуто «пограничной» символики арки — «ворот в небо».

Здесь же Ремарк размещает сюжетный компонент, сигнализирующий о достижении баланса между жизнью и смертью: смерть хронологически соединяется с рождением нового человека. В Париже, пройдя все вехи эмигрантского пути, умирает «отец Моритц» — старый Моритц Розенталь, живой символ эмиграции. Его смерть описана как избавление от страданий и обретение покоя: «Оба ангела взяли его под руки, и так отец Моритц, старый странник, ветеран среди

¹ Греймас А. Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 283.

² Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 189.

³ Там же.

⁴ Там же. — С. 189–190.

эмигрантов, шагнул, утешившись, через ворота, навстречу необычному свету» [EMR, Liebe: 314]. Перед смертью Моритц Розенталь узнает, что в отеле, где он проживает, 14 дней назад родился ребенок, который в силу этого уже по праву рождения считается французом [EMR, Liebe: 290–291]. Он выражает желание взглянуть на ребенка, но, когда Эдит Розенфельд приносит его в комнату Моритца, тот уже мертв [EMR, Liebe: 314]. Здесь сюжетный комплекс уравнивания смерти рождением имеет еще одну функцию: «новое рождение» Людвига и Рут для не-эмигрантской жизни на окраине пространства эмиграции символически умножается и подтверждается этими двумя предваряющими его событиями — с одной стороны, смертью Моритца как обретением им вечного блаженства и, с другой стороны, рождением ребенка-француза, которому уже не грозит быть лишенным гражданства и испытать тяготы эмиграции.

Концентрация всех этих событий, наделенных символическим значением «нового рождения» и восстановления порядка в мире, — «свадьба», смерть Моритца как преодоление эмигрантского бытия и компенсация смерти рождением ребенка-неэмигранта, появление арки как «ворот в небо», увязанные в одно событие жертвоприношение Штайнера и переход границы Людвигом и Рут, — в свою очередь, подтверждает «пороговый» статус Парижа.

В связи с данной сюжетной линией следует отметить интересную закономерность. И читателю, и автору романа «Возлюби ближнего своего» известно, что историческая коллизия, вызвавшая к жизни эмиграцию и сформировавшая соответствующие обстоятельства жизни героев-эмигрантов, в его финале себя не исчерпывает. Национал-социализм продолжает набирать силу, эмигрантское сообщество продолжает существовать и расширяться. Но в частном мире центральных персонажей переход границы состоялся, и в силу этого травма, вызванная существованием национал-социализма, уже преодолена.

§ 4. Переход границы в романе Э. М. Ремарка «Триумфальная арка»

Действие романа «Триумфальная арка» происходит в Париже, где в течение нескольких лет проживает главный герой — бежавший

из немецкого концентрационного лагеря врач Равик. В связи с этим данное произведение предоставляет мало материала для описания концентрической структуры пространства эмиграции; однако оппозиция «темного» центра и «светлой» окраины в этом романе остается неизменной.

Ключевым событием «Триумфальной арки» является переход границы, причем итог этого перехода выведен уже в «американских» романах Э. М. Ремарка — «Тени в раю» и «Земля обетованная». В связи с этим анализ перехода границы в романе «Триумфальная арка» имеет смысл вести с учетом тех данных, которые предоставляют нам два последних произведения эмигрантской пенталогии Ремарка.

Пересечение Равиком границы и перемещение в окраинное «кольцо» пространства эмиграции может быть квалифицировано как подлинный переход. Это связано с тем, что его укоренению в окраинном пространстве ничего не препятствует, поэтому возвращаться в Европу после окончания войны герой не планирует. Все его травмы «погашены» (*ausgelöscht*) [EMR, Arc: 436]. Этот факт Ремарк символически оформляет с помощью тех имен, которыми он наделяет героя.

В «Триумфальной арке» Равик в зависимости от ситуации называет себя «Воцтек» [EMR, Arc: 226], «Нойманн» [EMR, Arc: 229] и — в финале — своим первым именем «Людвиг Фрезенбург». Под этим именем он отправляется в лагерь для интернированных в финале романа «Триумфальная арка» и под этим же именем живет в Америке в романах «Земля обетованная» и «Тени в раю». Все те имена, под которыми Равик жил на разных этапах своего эмигрантского пути, в Америке оказываются неактуальными.

Равик снова называет себя своим первоначальным именем именно после ликвидации всех «европейских» травм и сохраняет его за собой вплоть до окончания эмигрантского пути в Америке, что, по выражению И. Шлössер, «выражает его удавшееся обретение себя»¹. Жизнь в Америке становится для героя возвращением к его истинной сущности, к тому, чем он был до вынужденной эмиграции;

¹ Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Examensarbeit]. — Köln, 2001. — S. 66.

там он получает гражданство и перестает быть эмигрантом. Приобретение эмигрантского статуса и избавление от него могут быть квалифицированы как функции-корреляты.

Для перехода границы Равику необходимо преодолеть ряд препятствий. Самым важным из них является то, которое связано с фигурой нациста Хааке; для его понимания необходим античный мифологический код.

Хааке — офицер гестапо, который в немецкий период жизни Равика допрашивал его и отправил в концентрационный лагерь, а его близкую подругу Сибиллу довел до самоубийства. Для Равика гибель Сибиллы — одно из самых травматичных событий немецкого периода его жизни. До встречи с Хааке в Париже он всячески стремится подавить в себе воспоминание о ней: «В своих воспоминаниях он никогда не продвигался дальше, чем до того дня, когда Хааке распорядился ввести ее. Он никогда не продвигался дальше, чем до ужаса и сумасшедшего страха в ее лице. Все другое было изглажено из памяти этим лицом. И он никогда не продвигался дальше, чем до известия о том, что она повесилась. Он никогда в это не верил; это было возможно — но кто знал, что произошло перед этим? Он никогда не мог об этом думать, не чувствуя судороги в мозгу...» [EMR, Arc: 405–406]. Только после убийства Хааке отношение Равика к этому фрагменту его прошлого меняется: «Он думал о ней, и кольцо, и судорога, и туман внезапно куда-то исчезли. Что-то разрешилось, баррикада была размыта, застывший образ ужаса начала двигаться, он больше не был замерзшей картинкой, как все эти годы. Перекошенный рот начал закрываться, глаза потеряли свою неподвижность, и к белому как мел лицу мягко возвращалась кровь. Оно больше не было застывшей маской ужаса — оно снова стало Сибиллой, которую он знал, которая жила с ним...» [EMR, Arc: 406]. Образ погибшей Сибиллы, состоявший из набора неподвижных и неживых фрагментов («перекошенный рот», «белое как мел лицо» и др.), снова обретает целостность и «оживает» в воспоминаниях героя. «Баррикада» между Равиком и судьбой Сибиллы разрушается, и взаимоотношения героя с собственным прошлым утрачивают характер жесткого противостояния. Воспоминание, которое до убийства было набором непо-

движных «картин» (кольцо Хааке, стоявшее у Равика перед глазами во время пытки, искаженное ужасом лицо Сибиллы), перестает быть психологическим табу для героя. Это описано следующими словами: «Внезапно за горизонтом взмывали вверх дни — вечера — как чужое, забытое пламя от зажигалки. Заклинившая, запечатанная, покрытая коркой запекшейся крови дверь в его прошлом вдруг распахнулась легко и беззвучно, и за ней был сад, а не подвал гестапо» [EMR, Arc: 406]. «Компенсирующий» характер этого события подтверждается и таким символическим жестом: перед тем как закопать тело Хааке, Равик снимает с него то самое кольцо, которое он помнил со времен допросов [EMR, Arc: 404].

Мифологический смысл этого события состоит в том, что смерть Хааке становится искупительной жертвой, ценой которой обретает покой погибшая Сибилла: «Два глаза, которые много лет были распахнуты и молчаливо и безжалостно требовали и обвиняли, закрылись; на рот снизошел мир, и руки, в ужасе простертые к нему, наконец-то опустились. *Смерть Хааке освободила от смерти лицо Сибиллы* — одно мгновение оно еще жило, а потом начало терять четкость. Оно наконец-то стало спокойным и начало опускаться обратно; теперь оно никогда больше не придет, тополя и липы дали ему нежное погребение...» [EMR, Arc: 407; выделено мной. — А. П.].

Мифологические корни образа Сибиллы восходят к римским лемурам, преступно убитым и неотомщенным мертвецам, которые приходят к живым (как Сибилла приходит к Равику) и требуют искупить совершившееся преступление — убийство, приведшее мир из состояния космоса в состояние хаоса. Смерть Хааке — плата за это преступление, которая восстанавливает утраченное равновесие и приводит мир в состояние порядка — причем не столько внешний мир (национал-социализм продолжает существовать и после уничтожения одного из его представителей), сколько психологическое пространство героя. Воспоминание о Сибилле из набора застывших фрагментов, несущих на себе печать ужаса, превращается в живой образ, но вскоре после этого он «теряет четкость» и отдаляется от героя, чтобы «никогда больше не прийти» — весь этот образный ряд имеет мифологические параллели в представлениях о том, как задобренные

лемуры обретают покой и покидают мир живых. Убийство Хааке как раз и позволяет Сибилле обрести покой (ее лицо могло «наконец-то стать спокойным») и возвратиться в нижний космос, в мир мертвых: «es sank zurück» — ‘она опускалась обратно’. Оно освобождает Равика от психологической травмы и возвращает его внутреннему миру утраченное равновесие, способствует «душевному освобождению от травмы»¹ (И. Шлössер), то есть функционирует как искупительная жертва. К возможности такой интерпретации подходит Д. Буш в своей статье «Образ Парижа в эмигрантских романах Ремарка и их рецепция во Франции», говоря, что Равик становится исполнителем «справедливой мести, ветхозаветного закона “око за око”»²; однако данный тезис не получает в статье развернутого обоснования.

Между двумя рассматриваемыми событиями — собственно убийством и уходом Сибиллы в нижний космос — проходит несколько часов. В течение этого времени Равик увозит тело Хааке из Парижа и мысленно «проговаривает» несостоявшийся диалог с ним, в котором напоминает Хааке о его преступлениях и обвиняет его, легитимируя месть и завершая его «уничтожение». Функционально этот воображаемый диалог сближается с проклятием, поскольку оно выполняет функцию негативного магического воздействия на объект³.

Убийство Хааке освобождает Равика от очень сильной травмы. В силу этого его значение не исчерпывается тем, что Хааке — представитель национал-социалистического режима, а Равик принадлежит к сообществу оппозиционных этому режиму нелегальных эмигрантов (как это подчеркивалось всеми советскими и просоветски ориентированными критиками, а также некоторыми другими исследователями). Убийство Хааке ряд критиков считает исключительно важным: ему часто придается статус кульминации всего романного действия. Так,

¹ Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : Examensarbeit. — Köln, 2001. — S. 66.

² Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. — Osnabrück, 1998. — S. 378.

³ См.: Виноградова Л. Н. Формулы угроз и проклятий в славянских заговорах // Заговорный текст. Генезис и структура. — М., 2005. — С. 427.

Т. С. Николаева считает, что мотивом убийства является не месть, а принципиальное несогласие героя с национал-социализмом: «Убийство Равиком Хааке нельзя рассматривать как личную месть. Герой уничтожает в его лице не только своего врага, но прежде всего фашистского палача и убийцу, на счету которого не одна жертва. <...> Герой пытается оправдать и утвердить себя как личность, действующую в условиях ожесточенной борьбы народов против фашизма»¹. Эту же мысль развивает критик М. Харитонов — хотя в его глазах Равик протестует не столько против национал-социализма, сколько против зла вообще: «Равик заставляет себя увидеть в этом ничтожном, пошлом говоруне и любителе выпить не человека, не обособленного палача, а представителя сил зла. Казня Хааке, он, как умеет, наносит удар по этим силам, отстаивая насущные для себя человеческие ценности. Отказ от этой ненависти, от действия равносителен для него дезертирству»². При этом оба исследователя следуют за текстом романа и аргументируют свою позицию следующим фрагментом внутреннего монолога Равика: «Вдруг это стало чем-то намного большим, чем просто личная месть. Казалось, что если он этого не сделает, то он будет виновен в каком-то бесконечном преступлении, что что-то в мире будет потеряно навсегда, если он не будет действовать. <...> Он знал, что Хааке был всего лишь мелким служащим страха, что он не так уж много значил, — но внезапно он понял и то, что убить его было бесконечно важно» [EMR, Arc: 377–378]. Альфред Антковиак, ссылаясь на работы Ильи Фрадкина, именно в связи с убийством нациста считает Равика первым эволюционирующим героем в творчестве Э. М. Ремарка, в то время как все предшествующие герои статичны и проявляют одни и те же качества в разных ситуациях³. Хельга Шреккенбергер, не обремененная идеологическими

¹ Николаева Т. С. Творчество Ремарка-антифашиста. — Саратов, 1983. — С. 45–46.

² Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э. М. Триумфальная арка. — М., 1982. — С. 7–8.

³ Antkowiak A. Erich Maria Remarque: Leben und Werk. — Westberlin, 1983. — S. 88–89.

штампами, высказывает ту же мысль: «Из текста ясно следует, что Равик понимает убийство Хааке не только как акт личной мести, но и как активное сопротивление против бесчеловечного режима»¹. Д. Буш усматривает в убийстве Хааке «только индивидуальный акт освобождения», но называет его «указывающим направление»: значение этого поступка связывается с перспективным по отношению ко времени действия романа «знанием истории»².

Существуют и противоположные трактовки: так, Сара Бен Аммар усматривает в убийстве Хааке «индивидуалистски-анархический поступок... выражение чрезмерной буржуазности»³. Единственное исследование, в котором поступок Равика интерпретируется как концентрация «на индивидуальных, частных проблемах и на попытках преодоления прошлого у действующих лиц» (то есть схожим с нашей концепцией образом), — это работа И. Шлессер⁴.

Прочтение убийства Хааке в мифологическом ключе позволяет возвести это событие к архетипической сюжетной ситуации компенсации мстью совершенного преступления. Это событие объясняет и решение Равика прекратить бегство, и его дальнейший выбор в пользу жизни в Америке после окончания войны и краха национал-социализма. Прошлое героя «погашено» (*ausgelöscht*) убийством Хааке, мсть за Сибиллу осуществилась, она получила возможность вернуться в нижний космос, возвращение в Европу не имеет смысла. По определению Х. Шреккенбергер, любовь к Жоан, ее крах и убийство Хааке позволяют Равику «снова обрести себя самого»⁵. Сара Бен

¹ Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). — S. 34–35.

² Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. — Osnabrück, 1998. — S. 375.

³ Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: „Arc de Triomphe“ und „Zeit zu leben und Zeit zu sterben“ : Diplomarbeit. — Lille, 2000/2001. — S. 57.

⁴ Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : Examensarbeit. — Köln, 2001. — S. 71–72.

⁵ Schreckenberger H. «Durchkommen ist alles. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen» // Text + Kritik 149 (2001). — S. 35.

Аммар тоже отмечает, что убийство Хааке приводит Равика «к примирению с миром»¹.

В финале романа «Триумфальная арка» процесс прихода мира Равика в равновесие проходит еще одну стадию. Это связано с его отношениями с Жоан Маду, которые развивались достаточно неровно и закончились ее уходом к актеру, впоследствии застрелившему ее из ревности. Равик видит, что спасти Жоан он не может, и, когда у нее начинается предсмертная агония, вводит ей смертельную дозу медицинского средства: «Она не должна была медленно, мучительно долго задыхаться от все меньшего и меньшего количества воздуха. Она не должна была бессмысленно страдать. Впереди у нее была только боль. Ничего, кроме боли. Возможно, на несколько часов...» [EMR, Arc: 456]. Из этих соображений Равик собственноручно берет шприц и «вкалывает его под кожу» [EMR, Arc: 456]. С другой стороны, он в этот же день приходит в клинику еще раз и делает последнюю операцию — кесарево сечение [EMR, Arc: 459]. Своими руками лишив жизни Жоан, Равик точно так же своими руками дает жизнь новому человеку. Тем самым он «компенсирует» случившееся и восстанавливает баланс в своем мире. Гибель Сибиллы искупается смертью Хааке, смерть Жоан — рождением младенца «от рук» Равика.

Завершение линии Хааке и Сибиллы, с одной стороны, и линии Жоан — с другой подводит Равика к следующим выводам: «Все это было хорошо. То, что было, и то, что наступало. Если это и будет конец — это будет хорошо. Одного человека он любил и потерял его. Другого он ненавидел и убил его. Оба они его освободили. Один позволил снова прорваться его чувству, другой погасил его прошлое. Позади не осталось ничего неисполненного. Желания здесь больше не было; не было ненависти и жалоб. Если это было новое начало — то это оно и было. <...> Пепел был вытряхнут, парализованные места ожили снова, из цинизма сделалась сила. Это было хорошо» [EMR, Arc: 436]. Свое прошлое Равик объявляет «погашенным», убийство

¹ Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: „Arc de Triomphe“ und „Zeit zu leben und Zeit zu sterben“ : Diplomarbeit. — Lille, 2000/2001. — S. 60.

Хааке и смерть Жоан подводят черту под определенным периодом его жизни, который в пространственно-временном отношении локализован между побегом из немецкого концлагеря, известием о начале войны и отправкой во французский лагерь для интернированных.

В силу этого Париж становится важным рубежом эмигрантского пути, зоной перехода, где Равик меняет свой статус и из нелегального, но свободного эмигранта делается заключенным лагеря (что впоследствии дает ему возможность уехать в США). Имея возможность избежать участи интернированного (взяв, например, имя и удостоверение личности русского эмигранта Ивана Ключе [EMR, Arc: 460]), Равик осознанно решает остаться в отеле и сдать полиции: «Бегство подошло к концу... И я уже не хочу дальше» [EMR, Arc: 419]. В этом последнем эпизоде романа Равик называет себя именем «Людвиг Фрезенбург» [EMR, Arc: 462], данным ему при рождении. Это имя он сохраняет и в Америке, где обретает статус не-эмигранта и уезжать откуда после окончания войны не намерен. Этот факт — возвращение героя к его исходному имени — свидетельствует о преодолении им всех травм, связанных с эмиграцией, обретении утраченного; основным фактором этого стал подготовленный рядом пороговых событий переход границы.

§ 5. Переход границы в романе Э. М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне»

В плане функционирования механизмов перехода границы роман «Ночь в Лиссабоне» демонстрирует заметное сходство с романом «Возлюби ближнего своего». В обоих произведениях герои младшего поколения получают возможность перейти границу и переместиться в окраинное «кольцо» пространства эмиграции благодаря жертве, приносимой героями старшего поколения. Йозеф Шварц после смерти своей жены Хелен, которая, зная о неизлечимой болезни и не желая ехать в Америку, принимает яд, отдает паспорта, визы и билеты на корабль герою-рассказчику и его жене Рут, а сам, отказавшись от спасения за океаном, поступает в Иностранный легион.

Носителями символики жертвоприношения в романе «Ночь в Лиссабоне» становятся следующие детали. Мужского персонажа

старшего поколения здесь (как и в романе «Возлюби ближнего своего») тоже зовут Йозеф, но — поскольку его жена носит имя Хелен, а не Мария — в данном случае имя отсылает скорее к ветхозаветному Иосифу. Иосифа, согласно Библии, хотели убить его братья, но в конце концов убийство была заменено сбрасыванием в ров¹, то есть символическим умерщвлением и захоронением. Кроме того, на допросе Йозеф Шварц «висел... на кресте... это был один из довольно безобидных способов выбивать из заключенных имена» [EMR, Nacht: 70]. В свете этих символических деталей, связанных с жертвоприношением, события романа «Ночь в Лиссабоне», как и аналогичные события в романе «Возлюби ближнего своего», могут быть истолкованы в ритуально-мифологическом ключе: Лиссабон забирает жизнь героев старшего поколения, чтобы дать героям младшего поколения новое рождение — избавление от эмигрантского статуса и возможность начать новую, легальную жизнь за пределами пространства эмиграции. Это вполне согласуется с «женской» природой Лиссабона (см. главу I) — и, в соответствии с ней, город выступает как «поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)»²: героев старшего поколения он хоронит, а младшего — заново рождает.

Как и в случае с Людвигом и Рут, прохождение героев через переломный хронотоп, представленный Лиссабоном, не только само по себе представляет пороговое событие — принесение жертвы старшими героями в пользу младших, — но и подготавливается событиями компенсирующего характера, схожими с теми, какие мы наблюдали в двух предшествующих романах эмигрантской пенталогии Ремарка.

Необходимость компенсировать отнятую жизнь подаренной как непеременимое условие гармонизации мира — эту закономерность, которая действует уже в «Триумфальной арке» и «Возлюби ближнего своего», Хелен формулирует прямо: «Мы забрали одну жизнь [имеет-

¹ Иосиф // Библейская энциклопедия. — М., 2002. — С. 201.

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — С. 27.

ся в виду убийство Георга]. Одну мы должны спасти» [EMR, Nacht: 361]. Эта реплика соответствует установке на репрезентацию в сюжете романа того, что В. Я. Пропп назвал «ликвидацией недостачи», и отсылает к сюжетным решениям двух предшествующих романов эмигрантской пенталогии.

Аналогом убийства Хааке становится убийство Шварцем брата Хелен — нациста Георга Юргенса. Георг преследует Хелен и Шварца на протяжении всего романного сюжета, добиваясь, чтобы сестра вернулась в Оснабрюк. В Марселе Шварц схвачен нацистами; Георг допрашивает его, желая узнать местонахождение Хелен. Шварц обещает Георгу убедить Хелен вернуться в Германию и по дороге в Марсель убивает его. Однако «след» Георга в жизни героев тянется и дальше — по паспорту Георга, под его именем и в его автомобиле Шварц вместе с Хелен добирается до Лиссабона.

Убийство Георга само по себе не ликвидирует до конца ту «недостачу», которую он создал в жизни своей сестры и ее мужа. Уже после убийства, оказавшись на свободе, Шварц в лицах эмигрантов узнает неотомщенных мертвецов — «лемуров»: «Двери приоткрылись. Показались лица с глазами лемуров» [EMR, Nacht: 353]. Далее Хелен проклиная Георга: «“Будь он проклят!” — повторила она таким страстным голосом и с такой убежденностью, как будто она заговаривала его в каком-то мистическом ритуале. — “Будь он проклят на всю его жизнь, навечно...”» [EMR, Nacht: 354–355]. В этом эпизоде семантика магического уничтожения, присущая проклятию, выражена еще более ярко, чем в предшествующем романе «Триумфальная арка». Именно автомобиль Георга и его паспорт позволяют Шварцу без труда получить визы на въезд в Испанию — для себя, Хелен и 12-летнего мальчика, которого, по мнению Хелен, герои должны спасти в «уплату» за убийство Георга. Эти события прямо связаны друг с другом — если бы Георг не был убит и проклят, мальчик не был бы спасен — и находятся в отношениях взаимной дополнительности, подобно гибели Штайнера и отъезду в Мексику Людвига и Рут. Пока мертвый Георг не проклят, мальчик не спасен и побережье Атлантического океана героями не достигнуто — компенсация «недостачи» не произошла, поэтому даже после убийства Шварц видит «лица

с глазами лемуров» [EMR, Nacht: 353]. Убийство является важной, хотя и не единственной составляющей «компенсирующего» событийного комплекса, ядром которого является переход границы героями младшего поколения.

§ 6. Переход границы в романах Э. М. Ремарка «Тени в раю» и «Земля обетованная»

«Американские» романы Ремарка демонстрируют такое же распределение персонажей, какое мы наблюдаем в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание»: герои подразделяются на совершивших и не совершивших переход границы. К числу первых относятся Равик (анализ его сюжетной линии см. в § 4) и богатый банкир из числа немецких евреев, который в романе «Тени в раю» носит фамилию Фрислендер, а в романе «Земля обетованная» — Танненбаум. На момент прихода к власти нацистов часть его денег вложена в акции американских компаний, и по прибытии в Америку ему не приходится начинать жизнь с нуля. Это дает ему возможность оказывать другим, менее удачливым эмигрантам из Германии финансовую и моральную поддержку. Прожив в Америке пять лет, Фрислендеры (Таннебаумы) принимают американское гражданство и меняют свою фамилию: глава семьи становится Дэниелом Варвиком (Фредом Смитом). С самого начала героем движет желание «стать американцем, изменить свое имя и забыть Германию» [EMR, Land: 164]. В разговоре с Каном он прямо называет Америку «обетованной землей» [EMR, Schatten: 436–437] и тем самым объявляет ее концом и смыслом эмигрантского пути.

Фигура Фрислендера интересна в том числе и предпринимаемой им сменой имени и фамилии, поскольку этот поступок героя демонстрирует определенные закономерности, связанные с символикой имени в эмигрантских романах Э. М. Ремарка. Имя героя может вступать в различные оппозиции как с другими именами (как это происходит в случаях Йозефа и Марии Штайнер или в паре Штайнер — Штайнбрэннер), так и с отсутствием имени.

В пространстве эмиграции иметь не одно, а несколько имен — распространенная закономерность. Эмигранты крайне редко имеют

возможность жить под своим «настоящим» (данным при рождении) именем. Покупая паспорт, Йозеф Штайнер «обменивается» именем с умершим австрийский рабочим Иоганном Хубером [EMR, Liebe: 78]. Йозеф Шварц часть своего эмигрантского пути (до поездки в Оснабрюк за Хелен) проделывает без документов, но под своей первой фамилией Бауманн; через какое-то время он наследует имя и паспорт умирающего Йозефа Шварца; после бегства из тюрьмы гестапо путь от Марселя до Лиссабона Шварц проделывает в автомобиле Георга Юргенса, под его именем и с его паспортом. Центральный персонаж романа «Триумфальная арка» признается, что его имя Равик — уже третье по счету [EMR, Arc: 47].

Росс называет жизнь под чужим именем «подходящей» для эмигранта: «Мне уже давно не казалось странным иметь другое имя и жить по паспорту умершего — напротив, это было даже подходящим. Я унаследовал паспорт во Франкфурте; человек, подаривший мне его и умерший в тот же день, звался Росс. Меня, таким образом, тоже звали Роберт Росс. Мое настоящее имя я почти забыл. Многие забываются, когда речь идет о голом выживании» [EMR, Schatten: 7–8]. Типичный вопрос, который задают друг другу эмигранты при встрече, выглядит как «Как тебя теперь зовут?» [EMR, Arc: 238], «Тебя сейчас зовут Мертон?» [EMR, Schatten: 19]. Под первым, «настоящим» именем Людвиг хоронят антиквара Людвиг Зоммера, чей паспорт и чье имя наследует герой [EMR, Land: 150], а вместе с именем символически хоронят и немецкое прошлое героя. Имя в эмигрантском мире не является константой, сопровождающей человека в течение всей жизни, оно меняется в зависимости от ситуации и не бывает закреплено за эмигрантом раз и навсегда.

В романе «Возлюби ближнего своего» тему имени обсуждают Керн и Штайнер: «Иногда это смешно, что у тебя есть имя, правда? Особенно ночью...» ... — «А еще когда у тебя нет паспорта. Имена должны быть записаны, иначе они тебе не принадлежат» [EMR, Liebe: 108]. Этот разговор иллюстрирует феномен отторжения имени от человека в эмигрантском пространстве: если в данной сфере нормальным является неизменное и зафиксированное в документе соотношение означающего (имени) и означаемого (его носителя),

то у эмигрантов одному означаемому может соответствовать несколько последовательно сменяющих друг друга означающих (несколько имен одного эмигранта), а одному означающему — несколько означаемых (ситуация передачи имени вместе с паспортом от одного эмигранта к другому). Если для человека социализированного имя — это первая ступень выстраивания отношений с окружающим миром и осознания своего места в нем, то у эмигрантов имя эту свою функцию утрачивает. «Многоименность» эмигранта в действительности оборачивается безымянностью/анонимностью.

В связи с этим осмысление оппозиции имени и анонимности осуществляется у Ремарка в двух направлениях, которые соответствуют двум лексическим единицам, используемым для обозначения анонимности. Первая такая лексическая единица — *namenlos* 'безымянный'. С ней связана тенденция к сближению и даже отождествлению оппозиции имени и анонимности с оппозицией жизни и смерти. Эта закономерность действует и за пределами эмигрантской пенталогии Ремарка. Так, в одном из эпизодов романа «Небеса не знают любимчиков», а также романа «Три товарища» Ремарк прямо называет смерть *das Namenlose* 'безымянное'¹. В романе «Небеса не знают любимчиков» коридорный санатория «Белла Виста» называет умершую Агнес Зоммервилль «номер восемнадцать» (по номеру комнаты, в которой она жила), поясняя: «Имени я не знаю. Да это и не нужно. Если уж до того дошло, то и самое прекрасное имя не поможет»². В романе «Триумфальная арка» следующим образом описан процесс умирания: «... wenn aus einem Gesicht, das eben noch atmete und Ich war und einen Namen trug, eine *namenlose*, starre Maske wurde» [«... когда лицо, которое только вот еще дышало, и было Я, и носило имя, становилось *безымянной*, застывшей маской...» — EMR Arc 17; выделено мной. — А. П.]. Здесь смерть — это утрата имени.

¹ Remarque E. M. *Drei Kameraden* : Roman. — М., 1960. — S. 422; Remarque E. M. *Der Himmel kennt keine Günstlinge* : книга для чтения на нем. яз. — СПб., 2004. — С. 95.

² Remarque E. M. *Der Himmel kennt keine Günstlinge* : книга для чтения на нем. яз. — СПб., 2004. — С. 25.

Еще одна проекция такой оценки имени и безымянности связана с трактовкой имени как свидетельства человеческого достоинства. Так, Хелен Бауманн, будучи заключенной женского лагеря для интернированных, превращается в «темную безымянную фигуру» — «*dunkle namenlose Figur*» [EMR, Nacht: 261]. Приближение Второй мировой войны описывается в романе «Ночь в Лиссабоне» следующим образом: «... но уже надо всем висела призрачная атмосфера сократившегося уважения к жизни и к индивидуальности, которую война приносит за собой, как чуму. Люди больше не были людьми — согласно военным правилам, они классифицировались как солдаты, годные, негодные или враги» [EMR, Nacht: 219]. Здесь «сокращение» «уважения к жизни и к индивидуальности» проявляет себя в замене имени человека рядом родовых понятий — «солдаты, годные, негодные или враги».

Вторая тенденция — восприятие анонимности как блага, поскольку она отменяет проблемы, создаваемые именем. Ей соответствуют лексические единицы *anonym* ‘анонимный’ и *Anonymität* ‘анонимность’. В романе «Тени в раю» Меликов советует Россу: «Запомните номер этой улицы и название отеля: “Отель Ройбен”. В Нью-Йорке легко сориентироваться, здесь почти все улицы имеют номера и только немногие имеют названия» [EMR, Schatten: 13]. Росс комментирует это известие так: «*So wie ich, dachte ich — eine Nummer mit irgendeinem Namen. Es war eine wohltuende Anonymität; Namen hatten mir genug Schwierigkeiten gebracht*» [«Так же, как и я, подумалось мне, — номер с каким-то именем. Это была *спасительная анонимность*; имена уже достаточно доставили мне трудностей». — EMR, Schatten: 13; выделено мной. — А. П.]. Анонимность объявляется адекватной эмигрантскому существованию: «*Wer sich immer verstecken muss, liebt die Menge. Sie macht ihn anonym. Er fällt nicht auf*» [«Кто постоянно должен прятаться, любит толпу. Она делает его *анонимной*. Он не бросается в глаза». — EMR, Schatten: 60; выделено мной. — А. П.].

Тенденция к осмыслению анонимности в позитивном ключе тесно связана с образом «анонимного города» («*anonyme Stadt*» [EMR, Schatten: 13]) Нью-Йорка и гораздо сильнее, чем в прочих, выражена

в «американских» романах Ремарка — «Тени в раю» и «Земля обетованная». Улицы Нью-Йорка не названы, а пронумерованы — это город «с номерами вместо имен» [EMR, Land: 39]. Анонимность города соответствует его статусу «места для эмигрантов». Отсутствие у эмигранта фиксированного имени — черта, характерная для всех эмигрантских романов Ремарка; осознанное стремление эмигранта к анонимности вводится именно в «американских» романах. Поэтому «анонимный» Нью-Йорк способен максимально гармонично принять в себя эмигранта, как это и происходит с Россом: «Я вышел на улицу, и она была как объятие тысячи других *анонимных друзей*. Она была открыта, полна дверей, выходов, углов и разветвлений — и прежде всего полна людей, между которыми можно было исчезнуть» [EMR, Schatten: 61; выделено мной. — А. П.].

Таким образом, оппозиция имени и анонимности несет в творчестве Ремарка разную символическую нагрузку: до романа «Ночь в Лиссабоне» включительно безымянность отождествляется со смертью или, как минимум, утратой человеческой индивидуальности. Наличие имени — даже не «приписанного» к персонажу раз и навсегда — подтверждает его человеческий статус: лишенный имени — это мертвый. В двух последних романах Ремарка оппозиция имени и анонимности переосмысливается, и анонимность связывается с обретением эмигрантом защищенности и окончанием бегства. В обоих случаях полюса этой оппозиции имеют оценочную нагрузку, а отсутствие имени оформляется — в зависимости от оценочной семантики — с помощью различных лексических единиц: *namenlos* для безымянности, приравненной к смерти, и *anonym* для анонимности как блага.

В контексте обозначенных закономерностей смена Фрислендером/Танненбаумом имени и фамилии при получении гражданства представляет собой акт самоопределения по отношению к Америке и американской жизни — поэтому в тексте обоих романов она уравнивается в правах, например, с пластической операцией, которую делают себе сестры-близнецы Коллер (Даль) с целью соответствовать американским стандартам красоты. Росс комментирует эти события как однопорядковые явления: «Я нахожу это великолепным — то, что

здесь каждый может начать все сначала и поменять все, что он получил против своей воли, — лицо, грудь и экспертизу, как это называет Сильверс. И даже имя. Как будто соединились в одно маскарад и источник вечной молодости. Все, что подверглось насилию, погружается в поток и выходит оттуда таким, каким оно должно быть. Я — за Коллеров, Варвиков и приключения второй реальности» [EMR, Schatten: 130].

В романе «Земля обетованная» акт смены имени и фамилии банкиром Танненбаумом приобретает еще один смысловой оттенок. Принцип выбора им новой фамилии связывается с эмигрантским стремлением к анонимности: «Танненбаум внезапно захотел максимально приблизиться к анонимности, насколько это было возможно. Он просматривал адресную книгу, чтобы определить, какое имя встречается в Америке чаще всего. В конце концов он решился на “Смит”. Таких здесь десятки тысяч; Фред Смит. Для него это почти то же самое, как если бы его звали Никто. Он был счастлив, что наконец-то смог раствориться в море Смитов» [EMR, Land: 162]. В этом поступке героя соединяются в органичное целое его принадлежность к эмигрантскому социуму (отсутствие фиксированного имени и тенденция к анонимности, характерные для эмигранта) и выход из него — обретение американского гражданства, приобщение к американскому образу жизни и укоренение на новом континенте, включающее в себя принятие самой американской фамилии Смит. Такое двойное значение этого жеста соответствует двум сферам интересов и двум кругам общения банкира: он, с одной стороны, завязывает отношения с финансовой элитой Нью-Йорка, уделяя особое внимание «коренным» американцам; с другой стороны, он продолжает финансово и морально поддерживать менее удачливых эмигрантов. В данном случае в имени закодирована линия поведения героя, перешедшего границу и ощущающего Америку как «свое» пространство.

Однако такой вариант эмигрантской биографии в романах «Земля обетованная» и «Тени в раю» не является доминантной для моделирования картины мира. Герой, от лица которого ведется повествование, — Роберт Росс в одном случае и Людвиг Зоммер в другом — «своего места» в Америке не обретает, свое прошлое «погашенным»

не считает и, соответственно, подлинного перехода границы не совершает. Его выбор в пользу возвращения в Европу мотивирован следующим образом: «Я хотел вернуться, потому что я хотел разыскать убийц моего отца; не затем, чтобы снова там жить. <...> Дальше идти было нельзя, пока этот счет не был оплачен. Оплачен; о примирении речи не шло. Погашен жизнью убийцы» [EMR, Land: 243–244]. Эти рассуждения героя позволяют поставить под сомнение предложенную Д. В. Затонским интерпретацию, согласно которой «Соединенные Штаты... — это наиболее красноречивая модель ненавистного Ремарку общественного бытия. Оттого его Росс и не может оставаться в Америке»¹. На протяжении всего романа Роберт Росс никак не демонстрирует декларируемого критиком отвращения к Америке и американскому образу жизни: он сосредоточен на трагическом переживании своей неспособности стать американцем и обрести «свое» место в окраинном «кольце».

Причиной этого и, соответственно, аргументом за возвращение в Европу в данном случае становится не «погашенный» (ausgelöscht) травматичный опыт героя — в то время тех героев, чье прошлое «погашено», например, актом мести (в первую очередь Равика), подобный опыт не отягощает и не препятствует им остаться в Америке, так как они, в отличие от Росса и Зоммера, успешно совершили подлинный переход границы. Росс и Зоммер, в свою очередь, пересекают границу между Европой и США только формально, поскольку их по-прежнему связывают с Европой «орестовы обязательства мести» [EMR, Land: 283] и «недостачи» их биографии не ликвидированы.

Деление героев на совершивших и не совершивших переход границы получает у Ремарка особое символическое оформление, которого не наблюдается у Манна и Фейхтвангера и которое связано с противопоставлением «цыганской» и «еврейской» моделей эмигрантской биографии.

Среди символических параллелей в структуре образа эмиграции на первом плане находятся аллюзии библейские. Инвариантом героя-

¹ Затонский Д. В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 213.

эмигранта становится в библейской проекции Агасфер (Ahasver); об окончании эмиграции героиня романа «Тени в раю» госпожа Фрислендер говорит следующим образом: «Время Агасфера закончилось» [EMR, Schatten: 442]. Сюжет эмигрантских перемещений по Европе и за ее пределами многократно сопоставляется с ветхозаветным сюжетом исхода евреев из Египта, что во многом задает параметры пространства эмиграции и встречается еще в романе «Ночь в Лиссабоне».

В романе «Тени в раю» аллюзия на ветхозаветный сюжет исхода евреев из Египта вводится в связи с появлением в тексте романа города Нью-Йорка: «Я позволил нести себя сквозь анонимный город, чей светлый дым поднимался к небу. Мрачный огненный столб ночью и облачный столб днем — разве не указывал бог подобным же образом дорогу через пустыню первому народу эмигрантов?» [EMR, Schatten: 13]. Соотнесение эмигрантов с евреями, совершающими бегство из Египта, а Америки — с обетованной землей, подтверждает исключительно положительный статус Нью-Йорка в пространстве эмиграции: для подавляющего большинства эмигрантов именно этот город оказывается местом, где теряет свою актуальность основной признак эмигрантского существования — отсутствие «своего места». Нью-Йорк — первый город, который не стремится вытолкнуть из себя эмигранта, а, напротив, принимает его. Между Наташей и Россом происходит такой разговор: «Какой этот город большой! — сказала она. — Он никогда не кончается. Вам нравится в Нью-Йорке?» — «Очень». — «А почему?» — «Потому что меня сюда пустили. Просто, не так ли?» [EMR, Schatten: 139]. «Наложение» на маршрут эмигрантских странствий модели «исход евреев из Египта», обеспечивая Америке и Нью-Йорку статус обетованной земли, тем самым легитимирует тот вариант эмигрантского мироощущения, который характерен для героев, совершивших подлинный переход границы и вследствие этого не имеющих причин для послевоенного возвращения в Европу (Равик, Танненбаум, Фрислендер).

Неукорененность эмигранта, отсутствие у него какой-либо фиксации в пространстве («своего места») описывается через сопоставление не только с евреями («первым народом эмигрантов»), но и с цыганами.

Эти две этнические метафоры эмигрантского существования — евреи и цыгане — взаимосвязаны в том числе в силу того, что именно проживавшие на территории Германии цыгане и евреи масштабнее всего пострадали от национал-социалистического режима¹.

В романе «Тени в раю» Росс приезжает в Калифорнию и поселяется там в отеле «Сад Аллаха» (Garden of Allah), за которым закрепились репутация «родины для актеров-эмигрантов» [EMR, Schatten: 323]. Это эмигрантское место Росс характеризует такими словами: «Все это слегка напоминало удобный цыганский лагерь» [EMR, Schatten: 321]. «Цыганская» атмосфера в отеле «Сад Аллаха» перекликается с «цыганским» способом существования эмигрантов: эмигрантская жизнь обозначается у Ремарка словом *Zigeunerdasein* ‘цыганское бытие’ [EMR, Schatten: 354], а Роберт Хирш говорит об эмигрантах: «Мы так и останемся цыганами. Немного грустными, немного циничными и довольно отчаянными цыганами» [EMR, Land: 152].

Все эти «цыганские» метафоры эмиграции имеют непосредственное отношение к осмыслению эмигрантами приближающегося краха национал-социализма и своего места в послевоенном мире. Герой романа «Тени в раю» Роберт Росс еще в калифорнийский период своей жизни предвидит, что возвращение в Европу после войны не повлечет за собой преодоления эмигрантского мировосприятия: «... что говорил Кан: что самая тяжелая часть нашего цыганского бытия придет только тогда, когда мы узнаем, что в действительности мы ни к чему не принадлежим. Сейчас нас пока еще удерживает иллюзия, что все изменится, когда закончится война, — как магнитное поле, действующее в одном-единственном направлении. Оно распадется, когда дело в действительности до этого дойдет. Только тогда и начнется настоящее странствие» [EMR, Schatten: 354]. В ходе одной из встреч в доме Фрислендера между Каном — носителем «цыганского» варианта эмигрантского мироощущения —

¹ Между 1933 и 1945 годом было уничтожено около 1 миллиона цыган. — Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: „Arc de Triomphe“ und „Zeit zu leben und Zeit zu sterben“ : [Diplomarbeit]. — Lille, 2000/2001. — S. 10.

и Фрислендером — носителем «еврейского» варианта — происходит следующий полемический диалог: «“Путешествие через пустыню приближается к концу”, — объявил он [Фрислендер]. — “Где же обетованная земля?” — с иронией спросил Кан. — “Здесь! — удивленно ответил Фрислендер. — Где же еще?”» [EMR, Schatten: 436–437]. Уподобление эмигрантов цыганам формирует еще одну модель эмигрантского пути — представляющую собой продолжение странствий даже после ликвидации породивших его причин. «Цыганская» модель эмиграции противоположна описанной выше модели «исход евреев из Египта» и реализуется теми героями, которые не совершили перехода границы, имеют невыполненные обязательства и «непогашенные» травмы.

«Синтетическим» по отношению к обеим этим моделям и в то же время пародийным становится образ эмигрантки Кармен — красивой, но чрезвычайно глупой девушки. Ее личная эмигрантская стратегия носит выраженно «еврейский» характер: в Америке она выходит замуж за фермера и занимается разведением кур [EMR, Schatten: 372]. И в то же время ее имя отсылает к героине целого ряда художественных произведений — Кармен, которая (начиная с новеллы П. Мериме) является цыганкой. Символическая принадлежность героини Ремарка и к евреям, и к цыганам носит в обоих случаях подчеркнуто сниженный, пародийный характер, что свидетельствует об иронической рефлексии и «цыганской», и «еврейской» модели эмиграции.

В целом же романы «Земля обетованная» и «Тени в раю» сосредоточены, в первую очередь, на опыте тех героев, которые не совершили подлинный переход границы и не могут обрести «свое» место в окраинном пространстве. Это связано с тем, что персонажи, на символическом языке являющиеся евреями, — Равик и Фрислендер/Танненбаум, — не становятся в этих произведениях субъектами сознания. Протагонисты же, напротив, пересекают границу только формально, вследствие чего компенсирующий событийный комплекс в их биографии отсутствует.

§ 7. Переход границы в романе К. Манна «Вулкан»

В романе «Вулкан», который представляет собой «панорамное» повествование о немецкой эмиграции, включающее в себя множество сюжетных линий, обширно представлены обе категории персонажей. Героями, переходящими границу, являются Марион фон Каммер, Давид Дойч, Бенъямин Абель, профессор Самуэль; противоположные характеристики демонстрируют биографии таких героев, как Натан-Морелли, Мартин Корелла, Тилли фон Каммер, Зигфрид Бернхайм.

Марион фон Каммер. Марион покидает Германию в 1933 году и несколько лет проводит в странах первого «кольца». В этот же период она встречается с писателем Марселем Пуаре и через несколько лет выходит за него замуж. После гибели Марселя в Испании Марион покидает Европу и переезжает в США.

Героиня, таким образом, последовательно проходит все ценностно различные зоны пространства эмиграции — покидает Германию, несколько лет находится в первом «кольце» и в итоге поселяется в окраинном. Ее перемещение из ближайшей периферии в окраинное «кольцо» заслуживает отдельного рассмотрения.

Прежде всего, следует отметить, что Марион — героиня «живая». Как и в романах Э. М. Ремарка и Л. Фейхтвангера, у К. Манна герои, переходящие границу и перемещающиеся в окраинное «кольцо» пространства эмиграции, — это герои, делающие выбор в пользу жизни, а не смерти. Фридерика Маркус — странная женщина-эмигрантка, которая «из-за множества страданий ... потеряла внутреннее равновесие» [КМ, Vulkan: 159], — говорит Марион: «Вы все-таки человек. Чаще всего встречаются только лемуры...» [КМ, Vulkan: 161]. Марион в данном случае противопоставлена «лемурам», то есть вредоносным мертвецам, в качестве «человека»: она — контрастно выглядящая живая на фоне мертвых. Предаваясь горестным размышлениям после гибели Марселя, она называет себя «оставшейся в живых», поскольку «Мартин мертв. Маленькая Тилли мертва. Марсель мертв» [КМ, Vulkan: 357]. Ее статус живого человека позволяет ей двигаться дальше, перейти границу и добраться до окраины пространства эмиграции, в то время как «мертвые» ге-

рой — в частности, упоминаемые ею Тилли и Мартин — на это не способны.

Через некоторое время после начала своего проекта Марион сталкивается с тем, что получать визы тех европейских стран, в которые она приглашена, становится все труднее. Она настаивает на заключении официального брака с Марселем Пуаре, который позволил бы ей получить французский паспорт: «“Сдается мне, ангел мой, нам надо пожениться”. <...> “... Я испытываю от этого какой-то страх. <...> Ты никогда не хотела выйти за меня замуж и проявила в этом хорошее чутье. Я не гожусь на роль супруга. <...> Это принесет нам несчастье...”» [КМ, Vulkan: 266–267]. Как видно из приведенного разговора героев, Марсель чувствует себя в этой ситуации очень некомфортно, однако приносит своего рода жертву ради интересов Марион. Его опасения испортить таким образом отношения с ней не оправдываются, соответственно, и сам он перестает рассматривать официальный брак как нечто такое, что может быть возведено в статус жертвы. Поэтому в дальнейшем герой снова ощущает пока не удовлетворенную в полной мере потребность пожертвовать собой, о которой говорится в следующих выражениях: «Он устал от громких слов, был жажен до действия; он жаждал деяния, *жертвы*» [КМ, Vulkan: 280; курсив мой. — А. П.]. В итоге Марсель едет в Испанию, участвует в гражданской войне на стороне антифранкистских сил и погибает. Его смерть неоднократно упоминается в романе именно как жертва, принесенная ради борьбы с «варварством»: «Он хотел принести жертву; он пожертвовал собой. <...> Он устал от слов, жаждал деяний и страданий; он действовал, боролся, страдал — и вот он молчит» [КМ, Vulkan: 353]; «Он боролся, страдал и пожертвовал собой» [КМ, Vulkan: 377]. Образ вулкана, вынесенный в заглавие романа¹, также формирует символический образный фон, который создает вокруг Марселя «жертвенный» контекст: «Страшитесь, Марион

¹ Ю. И. Архипов предлагает видеть в нем «Германию, которая, как лаву, извергла из своих недр многочисленных беженцев» (Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 442), — такое толкование можно принять только как неосновное.

и Марсель! Ужасен вулкан. *Огонь* не знает пощады. Вы *сгорите*, если не будете очень хитрыми и осмотрительными. Почему вы не бежите? Или хотите *сгореть*? Разве вы одержимы идеей *пожертвовать своей бедной жизнью*? — Но у вас она только одна! Берегитесь! Если и вам суждено задохнуться во всеобъемлющем *пожаре* — никого это не будет заботить, никто вас не поблагодарит, ни одна слеза не прольется из-за вашей гибели» [КМ, Vulkan: 165–166; курсив мой. — А. П.]. Неоднократное упоминание огня в связи с идеей «пожертвовать своей бедной жизнью» — что Марсель, в конце концов, и делает, — вполне согласуется с архаическими представлениями о жертвоприношении, поскольку, как отмечает О. М. Фрейденберг, акт жертвоприношения связан с сожжением¹. Накануне отъезда Марселя в Испанию Марион видит «извергающую огонь гору, вулкан. Тучи копоти, полыхающий пожар...» [КМ, Vulkan: 281]. Поэтому Марсель, который, согласно сюжету, убит в Испании «выстрелом в сердце» [КМ, Vulkan: 357], на символическом языке именно сгорел, что подтверждает жертвенный характер его поступка.

По словам Ганса Шютте, в жертве Марселя «безусловно, есть смысл» [КМ, Vulkan: 355], и смысл он видит в том, что антифранкистские силы «удержали Мадрид»: «Это большое достижение, если подумать, против их проклятого превосходства! Мы отбросили назад наци, и фашистов, и людей Франко, и их иностранные легионы» [КМ, Vulkan: 355], — говорит герой. При этом не меньшую значимость жертва Марселя обретает в контексте биографии Марион.

После смерти Марселя Марион, принявшая предложение провести турне в Америке, получает американскую визу — именно на этом ставится акцент в тексте романа, — «как вдова гражданина Марселя Пуаре» [КМ, Vulkan: 374]. Сама по себе смерть Марселя также является немаловажным фактором, повлиявшим на решение Марион покинуть Старый Свет, поскольку после его гибели героиню больше ничего в Европе не удерживает. Если бы Марсель был жив и продолжал воевать в Испании, либо в случае его отказа официально жениться на Марион и дать ей тем самым французское гражданство, героиня пересечь грани-

¹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 58.

цу между первым «кольцом» и окраиной пространства эмиграции возможности бы не имела. Регистрация брака с Марион и последующая гибель Марселя образуют в совокупности ту жертву, благодаря которой героиня пересекает границу и переезжает в Америку — часть окраинного «кольца». В данном случае переход границы становится возможным благодаря жертве, которую один персонаж приносит в пользу другого — в отличие, например, от случая Давида Дойча, вынужденного ради перехода границы принести жертву самостоятельно.

После пересечения границы в жизни Марион происходит ряд событий «компенсирующего» характера. Первым из них становится ее короткий роман с итальянцем Туллио Росси — мойщиком окон из нью-йоркского отеля. Он привлекает Марион по достаточно своеобразным причинам, а именно — потому, что он похож на Марселя: «Откуда у этого юноши такие глаза? <...> Эти глаза — раскрытые, как звезды, под изогнутыми бровями... и детские, и полные печали, и немного сумасшедшие — неужели они никогда меня не отпустят? Ах, Марсель, Марсель... <...> Неужели его лицо действительно имело сходство с другим, которое были потеряно, сгнуто? С детским и гордым, многократно отмеченным неописуемыми приключениями обликом Марселя?» [КМ, Vulkan: 407–408]. Позже Туллио совершает поступок, который еще больше сближает его с Марселем, — отправляется в Европу, чтобы принять участие в организованной борьбе против итальянского фашизма. Это решение он объясняет почти так же, как объяснял аналогичное решение Марсель Пуаре: «У меня есть задачи, у меня есть обязательства! <...> Я должен ехать в Европу, работать против *fascismo*: в Италии, возможно, и в Германии. <...> Я должен пожертвовать собой... Требуется жертва...» [КМ, Vulkan: 423]. Марион видит: «Итальянский пролетарий, казалось, копирует парижского интеллектуала» [КМ, Vulkan: 423]. И хотя жертва Туллио не является жертвой в пользу Марион, в связи с его готовящимся жертвоприношением в тексте романа снова возникает — и вводится практически в тех же выражениях — образ вулкана: «Разве не качалась под ними комната — это не очень чистая комната в отеле, недалеко от станции Пенсильвания, — так же, как когда-то качалась другая комната, на французском побережье? Она казалась кораблем в от-

крытом море — или, наверное, только маленьким челноком. <...> Опасности — опасности повсюду... О, мы уже потеряны! Какую вину мы навлекли на себя, что приговорены к такому наказанию? У Марион и Туллио был испуганный взгляд, как будто перед ними внезапно разверзлась бездна.

Из бездны поднимались языки пламени, толстыми клубами валил дым... Это был кратер вулкана.

Страшись, Марион! <...> Ужасен вулкан. Огонь не знает пощады. Вы сгорите, если не будете очень хитрыми и осмотрительными. Почему вы не бежите? Или хотите сгореть? Разве вы одержимы идеей пожертвовать своей бедной жизнью? — Но у вас она только одна! Поберегите ее! Берегитесь! Если и вам суждено задохнуться во всеобъемлющем пожаре — никого это не будет заботить, никто вас не поблагодарит, ни одна слеза не прольется из-за вашей гибели» [КМ, Vulkan: 422–423].

В лице Туллио к Марион в известной степени возвращается погибший Марсель. Беременность, наступившая в результате этой связи, может быть в контексте «компенсирующего» построения данной сюжетной линии прочитана как компенсация того факта, что ее брак с Марселем остался бездетным. Ребенок, родившийся у Марион, действительно демонстрирует определенное сходство с Марселем Пуаре: «У него будут глаза, ради которых Марион любила двоих — Туллио и Марсея» [КМ, Vulkan: 529]. Кроме того, Марион дает ребенку имя покойного мужа — Марсель. Она убеждена, что «должна выносить сына, он твой. Я должна родить ребенка. <...> Мы должны рожать детей, я знаю. Чтобы все продолжалось...» [КМ, Vulkan: 454]. С учетом этого можно утверждать, что в ходе своего жертвоприношения Марсель Пуаре не только умирает, но и возрождается, вписывается в цепочку «продолжения», о которой говорит Марион. Марсель «будет жить дальше в этом мальчике, который был не его крови: так хотела Марион» [КМ, Vulkan: 509; выделено мной. — А.П.]. Это вполне укладывается в архаические представления о роли жертвы. О. М. Фрейденберг отмечает, что в архаической картине мира пребы-

вание в огне было связано не только со смертью и погребальным костром, но и с новым рождением и обновлением¹. По Г. Башляру, огонь связан с «разрушением» и «обновлением» одновременно, с «инстинктом жизни» и «инстинктом смерти»², пребывание в огне — «переход в иное качество»³. «Воскресение» Марселя, который на символическом языке именно «сгорел» (то есть умер и родился, уничтожил себя и возродился обновленным), в сыне Марион — появившемся на свет с тем же именем и теми же глазами, — в свою очередь, подтверждает подлинность принесенной героем жертвы; а уверенность Абея в том, что второй Марсель (в отличие от первого) «будет счастлив» [КМ, Vulkan: 509], позволяет говорить о действии механизмов компенсации: «воскресший» Марсель свободен от тех травм, которые омрачали его жизнь до жертвоприношения.

В контексте перехода границы героиней следует обратить внимание на представление ее автором, ее портрет — и «внешний», и «внутренний». Пока Марион живет в Европе, в ее характере отмечается склонность к «нервности» [КМ, Vulkan: 229]. После переезда в Америку и в особенности после того, как Марион вышла замуж за профессора Бенямина Абея и родила сына, она становится другой: «Она чувствовала себя очень хорошо вблизи него [Абея], он оказывал на нее успокаивающее действие. Ее смех приобрел более мягкие черты» [КМ, Vulkan: 461]. Сравнение Марион в Европе и Марион в США наглядно демонстрирует, что до отъезда она не чувствовала себя комфортно в окружающем ее мире — это находило выражение в особенностях ее «нервных» реакций на этот мир. Кикжу, путешествующий с Ангелом, отмечает, что в Америке Марион «казалась более тихой, менее истеричной, чем в парижские дни» [КМ, Vulkan: 528]. Университетский городок в Северной Каролине, в котором она в конце концов поселяется, становится для нее «своим» местом, где она перестает находиться в состоянии конфликта с внешним миром. Там она обретает утраченное в силу эмиграции домашнее

¹ См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 61.

² Башляр Г. Психоанализ огня. — М., 1993. — С. 32.

³ Там же. — С. 36.

пространство — дом, в котором, по определению американских дам, было «по-настоящему уютно» — «really cosy» [КМ, Vulkan: 505].

Изменения, происходящие с Марион, имеют еще и гендерное «измерение». В период ее проживания в Европе она демонстрирует взгляды и поведение, присущие тому типу женщин, которых в гендерологии принято квалифицировать как «андрогинов». Для андрогинов характерно «совмещение ... маскулинных и фемининных черт»¹. Марион сочетает в себе маскулинные и фемининные качества. Уже упомянутые «нервозность» и «истеричность» имеют фемининную природу, поскольку не укладываются в мужскую «норму эмоциональной твердости»². Однако в остальном героиня ведет себя преимущественно как мужчина, поскольку вынуждена жить в неженской ситуации «борьбы... борьбы без конца» [КМ, Vulkan: 166]. Марион позиционирует себя как борца с национал-социализмом, часть «оппозиции против варварства» [КМ, Vulkan: 255], «помогает, пытается образумить или призывает к борьбе» [КМ, Vulkan: 280] и осуществляет свои планы и проекты самостоятельно, с минимумом постороннего вмешательства и помощи. Сомневаясь в своей способности вырастить сына, Марион рассуждает: «Я эмигрантка, странница, борец; я не мать» [КМ, Vulkan: 454]. Марсель в свое время упрекал ее: «Ты слишком деятельная. Для меня у тебя никогда нет времени» [КМ, Vulkan: 157]. Традиционно «для типично мужского поведения характерны активность, агрессивность, решительность, стремление к соревнованию и достижению, способность к творческой деятельности, рассудочность»³. Марион много работает и добивается успеха на избранном поприще, что опять же укладывается в мужскую гендерную норму, связанную с достижением успеха в сфере работы и карьеры⁴.

¹ Красова Е. Ю. Андрогиния // Словарь гендерных терминов / под ред. А.А. Денисовой. — М., 2002. — С. 8–9.

² Берн Ш. Гендерная психология. — URL: <http://psymania.info/gend/bern/sekrety.php> (дата обращения — 10.05.2013).

³ Радина Н. К. Гендерное неравенство // Словарь гендерных терминов / под ред. А.А. Денисовой. — М., 2002. — С. 54.

⁴ Берн Ш. Гендерная психология. — URL: <http://psymania.info/gend/bern/sekrety.php> (дата обращения — 10.05.2013).

Близкие люди, окружающие героиню, неоднократно отмечают присутствие в ней мужского начала. Так, до переезда в США основной доминантой ее внешности является чрезмерная худоба [см.: КМ, Vulkan: 229], которая позволяет Абелю сравнить ее с юношей [КМ, Vulkan: 461]. Далее он отмечает, что во взаимоотношениях с людьми Марион играла именно мужскую роль — «любила своих молодых друзей почти так, как мужчина должен любить женщину» [КМ, Vulkan: 461]. Публика, слушающая выступления Марион, воспринимает ее как «антифашистскую Орлеанскую деву» [КМ, Vulkan: 227], ассоциативно связывая ее с Жанной д'Арк, одной из самых известных фигур французской истории, девушкой, которая участвовала в освободительной войне — то есть занималась делом сугубо мужским.

Если в Европе Марион демонстрирует то сочетание маскулинных и фемининных качеств, которое присуще андрогинам, то в «американской» Марион однозначно доминирует женское начало. Закончив свое турне, которое заставляет ее вспоминать о «бродячей, цыганской» жизни в Европе [КМ, Vulkan: 425], она не планирует возобновлять выступления и посвящает себя семейной жизни, причем Абель добивается, чтобы в роли жены и матери Марион чувствовала себя более комфортно: «Он должен был пробудить в ней материнскую нежность, чтобы она — прорицательница и амазонка — забыла о гневе и боли» [КМ, Vulkan: 509]. В Северной Каролине Марион становится «очаровательной хозяйкой дома» [КМ, Vulkan: 505]. Быть женой и матерью, иметь центром своих интересов и ценностей дом и семью — эти вещи принято считать составляющими женской гендерной роли¹. Абель подводит Марион именно к такой смене приоритетов и установок: «Ты еще никогда не позволяла любить себя как женщину — теперь это случается с тобой впервые. <...> Ты все-таки не мальчик — пусть ты и худенькая, как мальчик. Ты женщина — и галоп амазонки не может обмануть никого, кто знает тебя по-настоящему. <...> Ты была слишком активна. <...> Ты родишь ребенка и позволишь мужчине тебя любить» [КМ, Vulkan: 460–461].

¹ Берн Ш. Гендерная психология. — URL: <http://psymania.info/gend/bern/sekreti.php> (дата обращения — 10.05.2013).

Обобщая, можно вывести из всех этих фактов несомненную взаимосвязь гендерной эволюции Марион — от андрогинной к фемининной личности — с осуществленным ею переходом границы. Именно в результате этого перехода Марион из андрогинной личности, «амазонки», «борца» становится женщиной и реализует себя в исполнении женской гендерной роли.

Следовательно, все травмы, нанесенные Марион фон Каммер фактом вынужденной эмиграции и последовавшими за этим событиями, — необходимость играть не вполне подходящую героине роль «борца» [КМ, Vulkan: 454], смерть любимого человека, трудности с документами, подозрительное отношение чиновников [см., например: КМ, Vulkan: 257, 266] — одна за другой «погашены» после переезда в Америку. Пересечение океана становится для Марион не механическим удалением от Европы в гомогенном пространстве, а подлинным переходом границы, разделяющей два качественно разных «кольца» пространства эмиграции; перемещением из мира мертвых в мир живых, где «немецкие голоса» становятся ей «чужими» [КМ, Vulkan: 419], Германия и связанные с ней события перестают быть релевантными. Прощание с Европой для Марион — это «прощание с могилами» [КМ, Vulkan: 374]. Поскольку, как уже отмечалось, это героиня «живая», «оставшаяся в живых, отъезжающая, ... которая начинает что-то новое» [КМ, Vulkan: 374], — к 1937 году она «не может больше выносить Европу», поскольку «здесь было слишком много утрат, слишком много воспоминаний — повсюду. Она уже давно чувствовала: это чересчур много — определенно слишком много. Или и я умру, или я должна начать что-то новое» [КМ, Vulkan: 373].

В этом компенсирующем событийном комплексе не последнюю роль играет факт свадьбы героев, которую можно квалифицировать как подлинную. Абель женится впервые в жизни, и для него свадьба с Марион является тем самым важным поворотом, о котором пишет Фрейденберг и после которого «счастье придет — после такого долгого ожидания» [КМ, Vulkan: 450]. В своем внутреннем монологе Абель проговаривает, что именно свадьба с Марион является ключевым моментом его биографии, в то время как «все, что было до этого, было только подготовкой и долгим упражнением — славная Аннетта,

миловидная Штинхен, и немногие другие — я полностью их забыл» [KM, Vulkan: 450].

Для Марион эта свадьба в еще большей степени представляет собой «действие победы над смертью», по словам Абеля — «вершину [ее] богатой жизни» [KM, Vulkan: 461], поскольку она дает героине возможность сохранить жизнь еще не рожденному ребенку, в котором должен символически воскреснуть погибший в Испании Марсель Пуаре. (Для сравнения следует отметить, что первый брак героини, поводом к официальному заключению которого стала необходимость получить французский паспорт, подлинной свадьбой не является и «победы над смертью» в себе не содержит.) Важность свадьбы как механизма компенсации осознается героями, которые приходят к заключению: «Мы делаем то, что правильно» [KM, Vulkan: 460]. Эпизод свадьбы, который, по А. Ж. Греймасу, «восстанавливает разорванный договор»¹, является в силу этого элементом механизмов «компенсации» в сюжетных линиях обоих героев.

Такое завершение линий Марион и Абеля не в последнюю очередь связано с тем, что они, освободившись от Германии и связанных с ней травм, не собираются туда возвращаться. По словам декана факультета германистики Шнайдера, где работает Абель, они станут «хорошими американцами» [KM, Vulkan: 465], — и, хотя он и пророчит им возвращение, Абель не намерен покидать Америку даже в случае краха национал-социалистического режима [KM, Vulkan: 468].

Соответственно, финалом пути героини становится именно связанное с «ликвидацией недостачи» окраинное «кольцо», в котором она обретает свое домашнее пространство. По контрасту с ним вся предшествующая жизнь Марион воспринимается динамично, как «путь»: «Я так долго была в пути...» [KM, Vulkan: 470]. Смысл этого пути — переход границы (в рамках которого всегда начинается «что-то новое») и следующая за ним ликвидация всех «недостач», а он, в свою очередь, не может произойти только по произвольному желанию героини: он должен быть обусловлен событиями «переломного»

¹ Греймас А. Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 283.

характера, локализованными в переломном хронотопе. В случае с Марион (как это достаточно часто встречается в биографиях героев эмигрантских романов, переходящих границу) событием порогового характера, которое обеспечивает переход, является жертва, причем не ее собственная, а приносимая другим героем в ее пользу. Испания, где погибает Марсель, является тем пороговым хронотопом, который обязательно присутствует в комплексе перехода границы.

В Америке, где поселяется Марион, Третий рейх становится только «кошмарным сном», «не имеет реальности», Марион и Абель «совершенно отрезаны от Германии», «не могут больше представить себе атмосферу в Германии» [КМ, Vulkan: 469]. Тем самым героиня избавлена от любых контактов с источником травматичных переживаний ее прошлого, так как она перешла границу и отделена этой границей от «недостач», которые все ликвидированы в новом пространстве.

Интересной особенностью романа «Вулкан» является следующий прием: в одном из заключительных эпизодов появляется Ангел — покровитель эмигрантов (Engel der Heimatlosen), который ставит завершающую «точку» в каждой из благополучно завершившихся сюжетных линий романа. Ангел появившийся в доме Абелей, целует малыша и тем самым ликвидирует последний источник беспокойства героев — плач новорожденного сына: «...ребенок уже улыбался. Близость ангела была ему приятна... <...> С большой радостью он принял взгляд и поцелуй посланника. Ангел лишенных родины благословил и поцеловал ребенка Марион» [КМ, Vulkan: 529].

Итак, в сюжетной линии Марион именно факт перехода границы вызывает к жизни цепочку событий компенсирующего характера, которые симметрично уравнивают потери героини.

Беньямин Абель. Абель, профессор Боннского университета, вынужден покинуть страну в 1933 году, так как, несмотря на свой профессиональный авторитет, уволен по национальному признаку. Проведя несколько лет в Европе, он получает приглашение от одного из американских университетов и переезжает в Америку, где позже знакомится с Марион, женится на ней и, когда у нее рождается ребенок, дает ему свою фамилию.

Биография героя может быть разделена на несколько этапов. На первом из них он еще демонстрирует центростремительно ориентированные ценностные установки и скорбит о том, что утратил в связи с вынужденной эмиграцией: «Как много хорошего придется с тоской вспоминать на чужбине: уютные вечера камерной музыки, например, которые Бенъямин устраивал в своем домике в Мариенбурге, между Бонном и Кельном» [KM, Vulkan: 109–110]. Интегрироваться в периферийное пространство, прижиться в выбранной им для проживания Голландии Абель какое-то время не может: «Бенъямин Абель был совсем один. Он бродил туда-сюда, как в дурном сне, и снова и снова обдумывал только одно: почему я здесь? Почему я, собственно, нахожусь в этом чужом городе? Ведь я, к сожалению, совсем не голландец — почему же тогда я гуляю по улицам Амстердама? Ах, да, конечно, — напоминал он себе, смутно и печально, — меня вышвырнули из Германии, я не имел права там оставаться...» [KM, Vulkan: 114].

На следующем этапе герой отказывается от ностальгии по родине и принимает решение больше туда не возвращаться. Его чувства описаны следующим образом: «Но чего ждал Абель? Он считал, что внутренне развязался со страной, которая его выгнала. Как минимум раз в день он говорил себе: я не вернусь в эту страну, даже если меня туда позовут. Я покончил с Германией. <...> Нет, Абель ожидал все не “падения режима”. Он считал дни, потому что рассматривал те жизненные обстоятельства, в которых находился, исключительно как временные. Так продолжаться не могло; так, как сейчас, дела ни в коем случае не могли обстоять вечно» [KM, Vulkan: 117–118]. Поселившись на первое время в отеле, он отмечает, что «близость “Центральной Станции” была ему утешительна; она была для него символом ни к чему не обязывающего, временного характера его состояния» [KM, Vulkan: 118]. «Временный» характер ситуации Абеля перекликается с ощущением, присущим многим героям-эмигрантам: так, Анна Траутвайн у Фейхтвангера тоже воспринимает Париж как «промежуточную станцию» [LF, Exil: 160–161]. Абель задается такими вопросами: «Куда я отношусь? Где моя родина? Где требуются мои услуги? Что я могу сделать с теми способностями, что даны мне богом? Как я их применю?» [KM, Vulkan: 126]. В качестве одной

из возможных альтернатив он рассматривает и такую, при которой «узкий, длинный, покрытый черным лаком ящик станет родиной... <...> Темный автомобиль стоит за воротами и ждет меня» [KM, Vulkan: 126]. Это позволяет квалифицировать ситуацию Абеля как пороговую, поскольку с Германией он «покончил», а новая стадия в его биографии еще не началась; по сути, в этот «промежуточный» момент своей биографии он делает выбор между жизнью и смертью.

Герой приходит к следующему заключению: «Мне еще нужно кое-что сделать в этом мире, и, наверное, еще найдутся люди, которым я смогу быть полезен!» [KM, Vulkan: 126]. Отказавшись от ностальгии по Германии, он обретает способность «сконцентрироваться на серьезной работе» [KM, Vulkan: 126]. Сделав таким образом выбор в пользу жизни и начала нового этапа, Абель окончательно присоединяется к «живым» героям (подобно Марион, которая противопоставлена «лемурам» именно потому, что она живая), должен выйти из «промежуточного» пространства, перейти границу и обрести пространство «свое» — поскольку Амстердам для него «чужой город», в котором он «совсем один» [KM, Vulkan: 114] и который в силу этого не воспринимается им как конечный пункт его пути. В «амстердамских» главах неоднократно подчеркивается, что, несмотря на свою внешнюю привлекательность, для эмигранта Абеля это город не-домашний: «Он попытался с помощью книг и фотографий придать своей комнате как можно более жилой вид. Но ему никогда не удавалось почувствовать себя в этом пространстве как дома. Каждый вечер он испытывал страх перед возвращением домой, которое вовсе не было никаким “возвращением домой”» [KM, Vulkan: 119]. Абель живет в Амстердаме, «не чувствуя себя в нем “дома”» [KM, Vulkan: 129]. «Внутренне развязавшись» с Германией и не обретя замены утраченному домашнему пространству, герой готов двинуться дальше и перейти границу, однако, как уже отмечалось, переход не может случиться произвольно, в силу одного только желания героя. Чтобы переход стал возможен, он должен быть подготовлен событиями «порогового» характера.

Здесь следует обратить внимание на то, что спасительный отъезд из Германии не проходит для Абеля безболезненно, поскольку там

остается Аннетта Леманн — женщина, с которой он состоял в связи в течение многих лет. После его отъезда она сначала периодически посылает ему письма, содержание которых постепенно начинает вызывать у него недоумение: «Аннетта Леманн уверяла своего старого друга, что он не может даже представить, какие подъем и радостное воодушевление чувствуются сейчас в “новой Германии”. Да, милая старая Аннетта действительно написала: “в новой Германии”...» [КМ, Vulkan: 127–128]. Процесс роста симпатий Аннетты к национал-социалистическому режиму, который находит выражение в этих письмах, завершается ее браком с «убежденным национал-социалистом» [КМ, Vulkan: 361]. Абель комментирует известие об этом так: «Жива ли еще Аннетта, которую я помню? Другая, чужая гуляет теперь по улицам Кельна, под руку со своим прокурором. <...> Бездна лежит между мной и ими, бездна между мной и Аннетой...» [КМ, Vulkan: 361]. Он по своей инициативе прекращает вести с ней переписку [КМ, Vulkan: 361] — и, смирившись с потерей подруги, которая для него практически умерла (поэтому он и сомневается, что она еще жива), тем самым отдает ее миру мертвых и остается «совсем один» [КМ, Vulkan: 361]. В силу этого его логика в значительной степени повторяет логику фольклорного героя, которому, чтобы вернуться в мир живых, нужно преодолеть препятствие, а для этого он должен что-нибудь этому препятствию дать¹. Подобным же образом Абель не может перейти границу произвольно, только по своему желанию: он должен что-то отдать, и этим «выкупом» становится для него отказ от Аннетты, которую он оставляет миру мертвых.

Тогда же, когда Абель узнает о ее замужестве и смиряется с ним, в тексте романа настойчиво подчеркивается, что кризисы, связанные с приступами тоски по родине, у героя «теперь преодолены. Он больше не хотел в Германию; его отношения с родиной разрешились» [КМ, Vulkan: 360–361]. В момент «уплаты» этого выкупа Абель начинает чувствовать себя «полным нерастраченных сил и свежим, при всей горечи» [КМ, Vulkan: 361] и «решительно настроенным не погибать» [КМ, Vulkan: 361]. Именно после отказа от Аннетты

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2002. — С. 154–155.

и повторного проговаривания желания жить и нежелания возвращаться в Германию — практически сразу — герой получает и принимает предложение поработать в одном из университетов США. Для эмигранта Абеля Америка является абсолютно «иным» на фоне Европы пространством, что находит свое выражение в полярных ситуациях, в которые он попадает в Европе и США. В Голландии, проживая в пансионе *Huize Mozart*, Абель вынужден терпеть соседство наци — Феликса Вольфритца, брата хозяйки, который каждое утро включает государственный гимн. При попытке договориться с Вольфритцем об ограничении громкости прослушивания гимна Абель сталкивается с оскорблениями, и защитить себя, хотя и находится уже за пределами рейха, не может. В США он тоже сталкивается с немцем, выражающим сочувствие национал-социалистическому режиму, — это происходит во время визита Марион фон Каммер в университет, где он работает. Абель выступает в защиту Марион и говорит следующее: «Если кто-то и имеет право порицать и жаловаться на вырождение и духовно-политическое падение Германии, то это она, поскольку сама она является лучшей Германией. И тут является этот господин из Берлина, чтобы злобно допрашивать нас: а в России дела обстоят лучше? Оставим открытым вопрос, лучше или хуже идут дела в России...» [КМ, *Vulkan*: 438], — этой отповедью Абелю удастся заставить молодого немца прекратить агрессивные споры с Марион. Здесь мы наблюдаем моделирование образов двух качественно разных «колец» пространства эмиграции с помощью создания диаметрально противоположных ситуаций, когда в случае конфликта со сторонником наци профессор в одном случае оказывается слабой, а в другой — сильной стороной в этом конфликте.

Соответственно, осуществляемое Абелем перемещение из одного пространства в другое, принципиально «инаковое» по отношению к первому, можно квалифицировать как подлинный переход, который уже во время пересечения океана дает ему «лучшие дни — лучшие за долгие годы», которыми он «наслаждался, час за часом» [КМ, *Vulkan*: 390–391]. Подобно Марион, Абель осознает переезд в США как новое начало, при котором все предыдущие события — «уже история; часть, отрезок истории моей жизни, глава из моей биографии.

А что начнется теперь?» [КМ, Vulkan: 391]; «Разве мне не следует радоваться тому, что в этой стране начинается что-то новое для меня?» [КМ, Vulkan: 399]; «Здесь мне дают шанс — нам дают здесь шанс. Я должен его использовать, я должен быть за него благодарен. Здесь уместен разумный градус оптимизма, воля к будущему... Депрессия определенно преодолена. Пусть жизнь в Америке начнется» [КМ, Vulkan: 400]. Право осуществить такой переход, при котором прошлое с его травмами станет неактуальным, Абель получает благодаря выкупу; соответственно, выкуп, как альтернатива жертвоприношению, является составляющей сюжетно-пространственного комплекса пересечения границы.

Как и в случае с Марион, акт перехода границы становится толчком к тому, чтобы понесенные Абелем потери были компенсированы. Главными из этих потерь являются любимая работа и отношения с женщиной, которые он вынужден отдать в качестве выкупа. В США герой получает постоянное место в университете в штате Северная Каролина, что позволяет ему поселиться там совсем и обрести тем самым потерянное «свое» место. Вместо же той привязанности, которой герой вынужден был пожертвовать, он получает Марион фон Каммер, на которой женится и сыну которой дает свою фамилию. В браке оба они обретают счастье, которого у них не было в Европе, — становятся «связанными воедино» и ощущают свою жизнь как «полную смысла» [КМ, Vulkan: 450]. Такой вывод напрашивается при сопоставлении того, как описана любовь Марселя и Марион/отношения Абеля и Аннетты, с одной стороны, и Абеля и Марион — с другой:

- «Опасности — опасности повсюду... О, мы уже потеряны! Какую вину мы навлекли на себя, что приговорены к такому наказанию?» [КМ, Vulkan: 165] — Марион и Марсель;
- «Страшитесь, Марион и Марсель! Ужасен вулкан. Огонь не знает пощады. <...> Почему вы не бежите? Или хотите сгореть?» [КМ, Vulkan: 165] — Марион и Марсель;
- «... его присутствие компрометировало и ее, Аннетту. ... она отдалялась от него, избегала показываться с ним на людях» [КМ, Vulkan: 111] — Абель и Аннетта;

– «Мне суждено счастье — кто бы подумал! [КМ, Vulkan: 460] — Абель и Марион.

В этом компенсирующем событийном комплексе не последнюю роль играет факт свадьбы героев, которая, как уже отмечалось, является подлинной «победой над смертью». В своем внутреннем монологе Абель проговаривает, что именно свадьба с Марион является ключевым моментом его биографии, в то время как «все, что было до этого, было только подготовкой и долгим упражнением — славная Аннетта, миловидная Штинхен, и немногие другие — я полностью их забыл» [КМ, Vulkan: 450].

Наконец, с переездом в Америку, покидать которую Абель не планирует даже в случае краха национал-социализма, связана ликвидация еще одной травмы Абеля, обусловленной формированием в Германии национал-социалистического режима. Толчком к отъезду стало его увольнение из университета, организованное профессором Безенкольбом; в третьей главе третьей части романа «Безенкольб осведомлялся у Шнайдера, нет ли у известного старого германиста каких-либо шансов в Штатах. В почти смиренных выражениях он просил о протекции. Он был сыт по горло режимом наци, разочарован и озлоблен. <...> “Я представлял себе это по-другому. В Фёлькишер Беобахтер появились нападки на меня — потому, что я недостаточно жестко критиковал Гёте за его мягкую позицию во время освободительной войны”. <...> Я хочу уехать» [КМ, Vulkan: 465–466]. Ликвидация травмы, нанесенной Абелю, происходит практически симметричным образом: нападки в газетах использовал против него Безенкольб, чтобы выгнать конкурента из университета и вообще из рейха, и нападки же в газетах побуждают думать об эмиграции самого Безенкольба.

В связи с этим можно утверждать, что именно факт перехода границы Бенъямином Абелем вызывает к жизни цепочку событий компенсирующего характера, которые симметрично уравнивают потери героя.

Давид Дойч. Эмигрантская биография Давида выглядит следующим образом. Как и многие другие немецкие евреи, он вынужден

в 1933 году покинуть страну, так как дальнейшее проживание там является для него слишком опасным. Прибыв в Париж вместе с другими героями (Марион фон Каммер, Мартином Кореллой и мамашей Швальбе), он продолжает там свою научную деятельность и пишет работы по социологии немецкой эмиграции. Через несколько лет, разочаровавшись в своей научной работе и жизни в Париже, Давид проходит переподготовку и готовится к отъезду во французские колонии, где ему предоставлена работа.

Переподготовка Давида происходит в Umschulungs-Lager — «лагере, где еврейская интеллигенция проходит обучение на сельскохозяйственных работников или ремесленников» [КМ, Vulkan: 479], располагающемся в Дании и организованном его пожилым покровителем Натаном. О своей деятельности Натан рассказывает следующее: «Но эта большая работа не совсем уж тщетна! Иногда мы получаем подтверждение того, что она имела смысл. Какой-нибудь молодой человек пишет нам — из Аргентины, или Палестины, или Новой Зеландии, — и сообщает, что дела у него идут хорошо, у него есть дело. Это мы отправили его туда. Мы дали ему возможность кое-чему научиться здесь и помогли найти место в далекой стране. И теперь он помнит там о нас... Это приносит радость!» [КМ, Vulkan: 372]. В число людей, которым Натан помогает перейти границу и переместиться в окраинное «кольцо» пространства эмиграции, попадает и Давид Дойч.

Первоначально он предполагает освоить профессию столяра, но оказывается, что для такой работы его физических сил недостаточно [КМ, Vulkan: 531]. В связи с этим Давид меняет свои планы и становится часовщиком, что комментируется в романе следующим образом: «Для этого нужно больше интеллекта и меньше мускулов, чем для столярного дела. Теперь Давид умеет разбирать и собирать часы — тонкое искусство» [КМ, Vulkan: 531], — здесь явно подчеркнута адекватность героя той новой роли, которую он на себя берет: он действительно наделен требуемым для выбранной профессии «интеллектом». Освоение нового дела становится для Давида путем к обретению «своего» места в окраинном поясе пространства эмиграции. Соответственно, организованный Натаном лагерь может быть квали-

фицирован как пороговый хронотоп. О пороговом характере данной пространственной единицы свидетельствуют, среди прочего, изменения в портрете героя. До поездки в лагерь во внешности Давида доминируют следующие черты:

- *auffallend bleich und mager; über seinem Gesicht, das wie aus Wachs gebildet schien, stand das schwarze harte Haar aufrecht* — «необыкновенно бледный и худой; над его лицом, которое, казалось, сделано из воска, торчком стояли жесткие черные волосы» [KM, Vulkan: 13];
- *Auf seinem geisterhaft bleichen, wächsernen Gesicht* — «на его призрачно бледном, восковом лице» [KM, Vulkan: 100];
- *...mit den dünnen, nicht eigentlich hageren, aber wie aus einer gewichtslosen, unirdischen Materie gebildeten Fingern...* — «тонкими, не то чтобы худыми, но как будто сделанными из неведомой, неземной материи пальцами» [KM, Vulkan: 100];
- *das leuchtend bleiche Gesicht* — «мерцающе бледное лицо» [KM, Vulkan: 106];
- *...David Deutsch, der seinen soziologischen Studien nachging, erschreckend bleich war...* — «Давид Дойч, который предавался своим социологическим штудиям, был пугающей бледным...» [KM, Vulkan: 376].

Из приведенных фрагментов видно, что основной акцент во внешности героя делается на его «призрачной» бледности, придающей ему сходство с мертвецом. «Восковое», то есть белое лицо героя указывает на его связь с мертвыми, поскольку белый — «цвет потусторонних существ»¹. «Символически негативный аспект» белого (в тексте Манна — «воскового») цвета связан с тем, что «призраки во многих культурах представляются в виде белых фигур ... соответственно как нечто обратное тени»². В «Словаре символов» М. В. Адамчика в связи с белым цветом отмечается, что «такая его разновидность, как мертвенно-белый, несет выраженную негативную

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000. — С. 147.

² Бидерманн Г. Белый (цвет) // Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 26.

оценку, соотносясь со смертью и луной»¹. «Пальцы из невесомой, неземной материи» тоже работают на создание образа человека, находящегося на границе живого и мертвого мира, наделенного чертами как живого, так и мертвеца или призрака. Это вполне укладывается в общую для эмигрантских романов тенденцию к символическому отождествлению эмигрантов с мертвыми. А после прохождения рубежного пространства Давид, готовящийся покинуть Европу, описывается уже в несколько иных выражениях — подчеркивается, что герой имеет «хрупкие пальцы — подвижные и нежные пальцы часовщика» [КМ, Vulkan: 533]. Как уже отмечалось выше, такой портрет свидетельствует об адекватности героя его новой профессиональной роли, то есть — в расширенном понимании — о его интеграции в мир живых. Случай Давида демонстрирует выраженное сходство с аналогичными моментами биографии героев-эмигрантов у Ремарка и Фейхтвангера, для которых переход границы и перемещение в окраинный пояс пространства эмиграции становились выходом из мира мертвых в мир живых.

Отдельного внимания заслуживает осуществляемая Давидом в процессе этого перехода смена деятельности. В Париже он пишет ряд работ, представляющих собой попытку осмысления феномена немецкой эмиграции, и пытается прогнозировать ее ближайшее будущее. Позже он разочаровывается в своей научной работе и отказывается от продолжения своих исследований.

Чтобы попасть в Umschulungs-Lager, освоить новую профессию и перейти границу, Давиду приходится отказаться от своей научной деятельности. Сам он комментирует свое решение так: «Я просто больше не выношу этого разговора в режиме монолога, этого говорения в безвоздушной пустоте... Потому что мы ведь действительно говорим в пустоту, никто нас не слушает, и это так... постыдно... События идут своим ходом — своим страшным ходом, — и мы на них никак не влияем. Я часто чувствую себя таким отчужденным от реальности, таким выброшенным из действительной жизни, изо-

¹ Адамчик М. В. Цвет // Адамчик М. В. Словарь символов. — Минск, 2010. — С. 204.

лированным, одиноким... <...> Простая жизнь будет спасением. Отказаться от духовного высокомерия, подчиниться порядку, работать — работать руками — вот это спасение» [КМ, Vulkan: 481]. Научная работа, связанная с социологическим изучением сообщества эмигрантов, становится той жертвой, которую герой приносит ради обретения «своего» места в окраинном поясе пространства эмиграции. Когда он сообщает о своем решении, то делает это «с большой грустью, как мать, которая вынуждена признаться: я больше не люблю своего ребенка» [КМ, Vulkan: 480], — то есть герой действительно жертвует дорогими и важными для него вещами. Такое жертвоприношение Давида вполне согласуется с концепцией лагеря, цель которого состоит именно в адаптации «еврейской интеллигенции» к практической жизни и их трудоустройстве «где-то в мире — в Австралии, или в Аргентине, или на Аляске — все равно где» [КМ, Vulkan: 482], что дает им возможность «оставить Европу позади, преодолеть ее ставшую плоской проблематику; ... кормить жену и ребенка, работать на семью, как крестьянин, как деревенский ремесленник» [КМ, Vulkan: 482]. Принесение в жертву деятельности и образа жизни «интеллектуала» — необходимое условие перехода границы, который осуществляется путем прохождения через рубежное пространство лагеря. Можно сказать, что в этом переломном хронотопе символически умирает «интеллектуал», занятый делом достойным, но интересным только ему, и рождается человек «практический», занимающий определенную нишу в социуме благодаря своей профессии и тем самым интегрированный в него.

Отъезд во французские колонии и кардинальная смена образа жизни означают для Давида обретение покоя: «“Кроме того, я невообразимо тоскую по покою”. Его утомленный взгляд и напряженная улыбка показывали, насколько сильна была его потребность в покое. “Но ведь где-то должно быть тихо... Где-то посреди дикой, чистой местности — в воздухе, который еще не отравлен шумом пропаганды и ложью политики... Местность, которая должна стать мне родиной, может быть даже пустынной; но я требую от нее невинности, как от женщины. Великий дар, который я вымаливаю у нее, называется тишиной...”» [КМ, Vulkan: 483]. Сама по себе уверенность Давида в обретении покоя

за пределами Европы уже позволяет говорить о том, что переход границы и отъезд из Европы обладают для него статусом «ликвидации недостачи», освобождают от травм «немецкого» и «европейского» прошлого. Однако в данном случае важна еще и метафора соединения с той землей, где будет проживать Давид, как с женщиной: «Я требую от нее невинности, как от женщины» [КМ, Vulkan: 483]. Это позволяет говорить о заложенной здесь свадебной символике, так как земля «ассоциируется с женским началом»¹, а логично вытекающие из осуществляемого Давидом сравнения себя с крестьянином [КМ, Vulkan: 482] — «пахота, сев, сбор урожая — все земледельческие циклы — у всех народов связаны с брачной символикой»². «В древности у земледельческих народов вступление царя во владение какой-либо страной воспринималось как бракосочетание царя с пахотной землей»³. Ю. М. Лотман, комментируя архаический сюжет умирающего и воскресающего бога, отмечает: «Молодой герой утверждал себя половым актом с вечной женственностью»⁴, — в данном случае герой, подобно воскресающему богу или царю в ритуале, намерен точно так же соединиться с землей и этой «свадьбой» «восстановить разорванный договор». Более того, ритуал коронования (в том числе в форме соединения с землей) связан с обновлением мира и «повторяет космогонию», «является по сути повторением сотворения мира»⁵. Соответственно, ожидаемое соединение Давида с землей, которую он намерен считать «своим» пространством — это кардинальное обновление частного мира героя, который создает новый космос взамен утраченного.

В эмигрантском романе переход границы в принципе является важной составляющей «компенсирующего» сюжетного комплекса,

¹ Адамчик М. В. Земля // Адамчик М. В. Словарь символов. — Минск, 2010. — С. 57.

² Щербинина О. Г. Символы русского эроса // Щербинина О. Г. Символы русской культуры. — Екатеринбург, 1998. — С. 72.

³ Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 82.

⁴ Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 419.

⁵ Элиаде М. Аспекты мифа. — М., 2005. — С. 45.

и линия Давида в романе «Вулкан» не является исключением. При этом завершение сюжета Давида включает в себя еще один интересный элемент. Уже после прохождения обучения и получения места в лагере перед отъездом герой проводит один день в Париже, где прощается с друзьями по эмиграции. В кафе, где они сидят, заходит группа агрессивно настроенных молодых людей, которые, увидев Давида и его покровителя Натана, оскорбительно высказываются в адрес евреев и тем самым провоцируют конфликт, который с большой долей вероятности может закончиться вмешательством полиции и срывом планов Давида на отъезд из Европы. Согласно же логике сюжета, основанного на комплексе перехода границы, после жертвоприношения и успешного прохождения «переломного» хронотопа переход должен непременно завершиться прибытием героя в «свое» место в другом поясе пространства эмиграции; при наличии первых двух элементов третий должен присутствовать обязательно. Поэтому К. Манн прибегает к следующему приему: в тот момент, когда Давид готов закричать и спровоцировать драку, появляется невидимый ему ангел (*Engel der Heimatlosen*, покровитель эмигрантов), который прикрывает ему рот и заставляет сдерживать крик. «Он закрыл ему рот своей плоской рукой. Он не хотел, чтобы Давид закричал. Крик только осложнил бы все» [КМ, Vulkan: 533]. Появление ангела, устраняющего случайно возникшее препятствие и обеспечивающего окончательную реализацию закономерной последовательности перехода границы, становится последней «точкой» в сюжетной линии Давида.

Профессор Самуэль. Одним из периферийных персонажей романа «Вулкан» является профессор Самуэль — ученый и живописец, вынужденный эмигрировать из Германии после установления там национал-социалистического режима. Когда в первой главе первой части романа герои-эмигранты собираются в кафе в районе Монпарнаса, Самуэль рассказывает, как долгий период его «бродяжнической жизни» [КМ, Vulkan: 36] завершился обретением места работы в Берлине и статуса «почтенного профессора» [КМ, Vulkan: 36]. Но после событий 1933 года этот период жизни заканчивается, и Самуэль описывает свое существование в таких выражениях: «И вот я снова сижу

здесь, как сорок лет назад, — ничем не отягощенный. Все мое имущество — это чемоданчик, в котором лежат десять французских и пять немецких книг, фланелевый костюм, неглаженный смокинг, зубная щетка, альбом для рисования, двенадцать карандашей и пара тюбиков с краской. Именно так сорок лет назад я уже бродил по миру» [KM, Vulkan: 36].

Отъезд Самуэля из Третьего рейха и начало нового этапа странствий свидетельствуют о том, что Берлин не стал конечной точкой перемещений, «своим» пространством для героя. Соответственно, чтобы обрести «свое» пространство, он должен сначала покинуть чужое, то есть перейти границу.

Таким переходом становится для Самуэля переезд в Палестину — перемещение из Европы в другую часть света. Это событие может быть квалифицировано как подлинный переход, поскольку Палестина представляет собой «иное» на фоне Европы пространство, где, как надеется Самуэль, может сформироваться «новая элита» и появиться «новая красота» [KM, Vulkan: 491], на фоне Европы это «становящийся мир» [KM, Vulkan: 491].

Именно в Палестине Самуэль создает свое главное произведение — картину «Молодая арабская девушка с белыми цветами», подобно тому, как у Зеппа Траутвайна переход границы связан с созданием симфонии «Зал ожидания», его главного музыкального произведения. Самуэль работает над своей картиной «не торопясь и с наслаждением, все больше влюбляясь в детали, все более очаровываясь прелестью цвета. Временами он думает: “Молодая арабская девушка с белыми цветами” будет, наверное, моей последней картиной. В любом случае, она у меня самая прекрасная. Я нахожусь на вершине — и это, возможно, означает, что я близок к своему концу. После пятидесяти лет упражнений, после тренировки, которой была моя долгая жизнь художника, я наконец начинаю понимать, что такое цвета... Когда ты это понимаешь, ты создаешь свою самую прекрасную картину» [KM, Vulkan: 489]. Успешное завершение творческого замысла происходит у героя благодаря тому, что он делает ценностный выбор, не противоречащий аксиологическим ориентирам пространства эмиграции: когда Зигфрид Бернхайм едет в Вену, «про-

фессор Самуэль тоже был приглашен сопровождать его; но он не верил в стабильность австрийского правительства и предпочел принять другое приглашение — в Палестину. «Я не хочу пережить еще и третье фашистское вторжение, после того как я видел их в Германии и в Испании»» [КМ, Vulkan: 375]. В итоге Самуэль, для которого «окраинная» Палестина оказывается более привлекательной, чем «периферийная» Австрия, выживает, поселяется в «прекрасном» [КМ, Vulkan: 489] городе Иерусалиме и успешно реализует свои творческие замыслы, а Бернхайм убит сразу после присоединения страны к Третьему рейху.

Что касается событий, сопровождающих переход границы у героя, то здесь обращают на себя внимание два момента. Во-первых, он вспоминает о следующем эпизоде, имевшем место в период его жизни в Европе: «На Майорке фашисты поставили меня к стенке — из чистого озорства, чтобы посмеяться над гримасами, которые я буду строить» [КМ, Vulkan: 490]. В этот момент герой вынужден был пережить ожидание смерти. Во-вторых, Самуэль воспринимает Иерусалим следующим образом: «Я думал: здесь разворачивается что-то совершенно новое, новое рождение, многообещающий ренессанс расы; у молодых евреев ... нет боязливой взгляда, сторбленной походки; они смело глядят вокруг себя, высоко держат голову, новое самосознание дает им новое достоинство» [КМ, Vulkan: 489]. То, что Самуэль чувствует себя сопричастным «новому рождению» своей нации, логически вытекает из того факта, что он пережил в Испании собственную смерть. Герой символически умер и родился заново — этот комплекс пороговых событий сделал возможным подлинный переход границы и логически вытекающие из него укоренение в окраинном пространстве и создание главного произведения.

По такому же принципу выстроены сюжетные линии многих персонажей эмигрантского романа, которые либо приносят жертву (или в их пользу приносит жертву кто-то другой), либо платят выкуп, либо осуществляют месть и тем самым ликвидируют препятствующие переходу невыполненные обязательства — и благодаря этому успешно проходят через пороговый хронотоп и присоединяются к миру живых. Однако в «Вулкане» обширно представлена и другая категория персо-

нажей, которые из свойственного героям-эмигрантам промежуточного состояния между жизнью и смертью переходят в мир мертвых.

Тилли фон Каммер. Тилли — сестра Марион фон Каммер — поселяется вместе с матерью в Цюрихе. В целом ей удается относительно благополучно устроиться в Швейцарии: она находит работу (служит секретарем господина Оттингера, который диктует ей свои мемуары), ей удается решить проблему с паспортом путем фиктивного брака с отставным майором из Венгрии. Но при этом Тилли не чувствует себя счастливой. Она встречает прибывшего в Швейцарию из Чехии Эрнста — друга Ганса Шютте, с которым долгое время переписывалась. Беременность, наступившую в результате их короткого романа, Тилли прерывает и вскоре, мучаясь от физической и душевной боли, принимает смертельную дозу снотворного.

Роман с Эрнстом связан как для него, так и для Тилли с надеждами на обновление. «Тилли смотрела в равномерно падающую, стекающую, журчащую воду. “Это как потоп”, — тихо сказала она. А Эрнст добавил: “Он должен все смыть — все унести. Нужно затопить всю эту гадость, ничего другого она не заслуживает. <...> Остаться должны только мы — только мы двое!”» [КМ, Vulkan: 204]. Но при том, что потребность в кардинальном обновлении жизни (а потоп, упоминаемый героями, в принципе связан с обновлением космоса, концом света и новой космогонией¹) и освобождении от травм прошлого у Тилли наблюдается, она не сопровождается никакими событиями — ни объективными, ни «внутренними», — которые могли бы обеспечить удовлетворение этой потребности. Если говорить о душевной жизни самой героини, то она не может, подобно Бенъямину Абелю, психологически «покончить с Германией» [КМ, Vulkan: 117], так как с этой страной ее связывает скорбь о ее бывшем женихе Конни, попавшем в концентрационный лагерь (она даже едет на три дня в Берлин, предпринимая тщетную попытку ему помочь или хотя бы его увидеть). Незадолго до самоубийства Тилли констатирует, что испытывает «тоску по родине» — *Heimweh* [КМ,

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. — М., 2005. — С. 56–57.

Vulkan: 292]: нежелание жить дальше и мечта о возвращении на родину оказываются двумя проявлениями одного и того же.

Неспособность психологически «отвернуться» от Германии говорит о том, что ценности Тилли не соответствуют аксиологии пространства эмиграции, в рамках которого наивысшей ценностью обладает максимальное удаление от расположенного в центре темного мира. Тилли не предпринимает никаких усилий, чтобы покинуть Европу и двинуться дальше. Отсутствие у нее этого стремления имеет своим неизбежным следствием то, что границу она не пересекает, в переломный хронотоп не попадает и те компенсирующие события, которые в нем локализованы, в биографии Тилли отсутствуют. Теоретически рождение ребенка могло бы стать фактором «ликвидации недостачи» в сюжетной линии героини — именно так и происходит у Марион фон Каммер, которая начинает новую, счастливую жизнь в Америке и в сыне которой символически воскресает принесший себя в жертву Марсель Пуаре. Ситуация Тилли — подлинно пограничная, причем она сама это осознает: «Значит, не вышло того большого счастья, о котором мы мечтали детьми, и с маленьким счастьем тоже ничего не получилось. Только очень много боли было нам отведено. Но все должно иметь свою границу. Я у границы. Я больше не могу. ... я даже немного радуюсь тому, что умираю» [КМ, Vulkan: 292]. Героиня попадает в пороговую ситуацию и, по ее собственным словам, находится «у границы» — но перейти эту границу не может и не хочет, предпочитая умереть. Объясняя свое решение в письме к сестре, она прибегает к аргументам того же порядка, что и Абель, когда делает выбор в пользу жизни и продолжения центробежно ориентированного пути. Абель рассуждает следующим образом: «Мне еще нужно кое-что сделать в этом мире, и, наверное, еще найдутся люди, которым я смогу быть полезен!» [КМ, Vulkan: 126]; Тилли в письме к Марион объясняет: «Тебе многое нужно сделать на этой земле, Марион. Мне больше на этой земле делать нечего» [КМ, Vulkan: 293].

Аналогичным образом в романе «Изгнание» для Зеппа и Ганса Траутвайнов попадание в переломный хронотоп служит толчком к переходу границы и перемещению в мир живых, а Анна Траутвайн границу не переходит и воссоединяется с миром мертвых. Подобно

тому, как Анна, умирая, чувствует себя счастливой, Тилли перед смертью «совсем не горько» [КМ, Vulkan: 293], а мертвой она выглядит «такой прекрасной и спокойной, как ангелочек» [КМ, Vulkan: 298]. После смерти Тилли «избавлена и свободна» [КМ, Vulkan: 300]. Как и Анна, Тилли своей смертью символически возвращается в прошлое — в «прекрасный старый дом» и сад своего детства [КМ, Vulkan: 294], то есть воссоединяется с уже не существующей Германией до постигших ее исторических катаклизмов. Этот мотив повторяется в романе и в связи с одним из периферийных персонажей — мужем Анны Николаевны Рубинштейн. Когда он умер, «для него это, похоже, было избавлением; он становился все меланхоличнее, тоска по родине делала его больным... <...> В последние часы он говорил только о матушке России. <...> “Теперь я наконец-то могу вернуться”, — снова и снова говорил он» [КМ, Vulkan: 433]. Здесь «тоска по родине», препятствующая успешной интеграции в новое пространство, прямо уравнивается с болезнью, а ее удовлетворение изображается как возможное только через смерть: умереть = вернуться на родину.

Сюжет Тилли демонстрирует тем самым сходство с сюжетными линиями других центростремительных героев, среди которых нас интересует в первую очередь Анна Траутвайн с ее подробно разработанной мотивацией самоубийства, однозначно связанного с ностальгией по утраченной родине и нежеланием двигаться дальше к окраинам пространства эмиграции. Обе героини имеют центростремительно ориентированную систему ценностей и одержимы маркируемой как болезнь «тоской по родине»; ни один из элементов компенсирующего сюжетного комплекса (прохождение через переломный хромотоп и переход границы, жертва или выкуп, освобождение от травм прошлого, ликвидация всех возникших «недостач», компенсация смерти новым рождением и т. п.) в биографии Тилли не присутствует. Соответственно, потребность героини в кардинальном обновлении жизни не удовлетворена, вследствие чего она из характерного для героев-эмигрантов промежуточного состояния между жизнью и смертью переходит в мир смерти.

Зигфрид Бернхайм. В число героев, которые не пересекают границу и в итоге терпят провал, попадает банкир Зигфрид Бернхайм. В первые годы эмиграции он, напротив, производит впечатление одного из наиболее успешных эмигрантов: «По нему было видно, что даже постигший его удар судьбы — потеря дома и родины, эмиграция — ни в коей мере не мог поколебать его солидное внутреннее равновесие. Свой гостеприимный дом в Грюневальде он вынужден был покинуть в большой спешке — потому что наци ненавидели его не только как богатого еврея, но и как покровителя художников и политиков левых убеждений, — но чем ему это мешало? Мешало очень слабо, практически никак» [КМ, Vulkan: 36–37]. Но, даже с учетом благополучной жизненной ситуации Бернхайма в период его жизни за пределами Третьего рейха, нельзя говорить ни о каком соответствии его системы ценностей «вывернутой» аксиологии пространства эмиграции. Бернхайм так и остается «добрым католиком и патриотом Австрии» [КМ, Vulkan: 493], его мучает ностальгия по всему, что связано с покинутым немецко-австрийским пространством. В парижском кафе он предлагает собравшимся там эмигрантам заказать «жареные колбаски, потому что они напоминали ему о родине» [КМ, Vulkan: 37]. Попытка Бернхайма поддержать разговор с Марселем Пуаре по-французски успеха не имеет [КМ, Vulkan: 37], то есть языковой интеграции в новое пространство у героя опять же не происходит.

Роковой ошибкой Бернхайма становится приезд в Вену накануне присоединения Австрии к Третьему рейху. Там он обнаруживает, что его «влиятельные друзья были арестованы или уже уехали, многих из них убили, все они считались теперь предателями отечества, потому что они служили своему отечеству, как могли и по совести. Бернхайм ... наконец понял с ужасом: я снова просчитался, все еще раз пошло наперекосяк» [КМ, Vulkan: 493]. В итоге Бернхайм убит при попытке добраться до консульства, чтобы оформить бумаги на выезд из страны — он намерен бежать в Лондон. Герой осознает необходимость максимального удаления от центральной зоны пространства эмиграции слишком поздно, его ностальгия по всему немецкому (или, с учетом особого отношения к Австрии, скорее немецкоязычному) и центростремительно ориентированная система

ценностей делают для него спасение и выход в мир живых невозможным.

Мартин Корелла. К числу неуспешных героев можно отнести и Мартина Кореллы, приехавшего в Париж вместе с Марион, Давидом и мамашей Швальбе. На фоне всех этих героев Мартин выглядит достаточно контрастно. Марион разворачивает активную деятельность по антинацистской пропаганде, Швальбе открывает небольшой ресторан, служащий местом встречи эмигрантов, Давид пишет труды по социологии эмиграции — Мартин же пытается посвятить себя литературному творчеству, но, имея интересные замыслы, не может их реализовать из-за недостатка организованности.

Сюжетная линия Мартина демонстрирует выраженную взаимосвязь с оппозицией мертвое/живое, что дает выход на одну из обнаруженных нами ранее закономерностей перехода границы, а именно — на изображение перехода как выхода героя-эмигранта из мира в мертвых в мир живых.

Поселившись в Париже, Мартин сначала чувствует себя там комфортно, но через некоторое время осознает: «Я испытываю томление по Берлину. У меня тоска по дому, по берлинским улицам, по паре заведений и паре людей, и даже, вероятно, по старикам Корелла... Я ведь действительно привык к ним за все эти годы, хотя они страшно действовали мне на нервы. Было очень приятно иметь рядом с собой людей, которые всегда о тебе заботятся. Человек нуждается в этом, это укрепляет его чувство собственного достоинства» [КМ, Vulkan: 92]. Чуть позже герой уточняет собственные ощущения: «Нет, в Берлине я жить не хочу. Там отвратительно. Я рад, что мне больше не нужно видеть этот город. Тоски по родному городу у меня точно нет. Я тоскую по своему собственному детству. Я хочу снова играть в бабки или крокет с Марион в саду, и выслушивать брань отца по поводу того, что я опоздал домой к ужину. Какие это были хорошие времена! По ним я и тоскую...» [КМ, Vulkan: 92]. Из приведенных внутренних монологов героя можно заключить, что тоска по Берлину практически уравнивается у него с тоской по детству; что его привлекает не Берлин настоящего, а Берлин прошлого. Подобные

вещи мы наблюдали ранее на материале взаимоотношения героев-эмигрантов с покинутым ими Мюнхеном в романе Л. Фейхтвангера «Изгнание»: тоска по родному городу, образ которого соотнесен с материнской плотью, свидетельствует о нежелании героя взрослеть, а отказ от ностальгии и смена системы ценностей с центростремительной на центробежную (которая соответствует ценностным ориентирам пространства эмиграции) представляет собой его психологическое рождение и в символическом смысле начало жизни вне материнской утробы. В случае с Мартином Кореллой действуют — хотя мы и не наблюдаем моделирования образа Берлина как города-матери — приблизительно те же закономерности: Берлин для него уравнивается с утраченным детством, тоска по Берлину = тоска по родителям = тоска по детству. В одной из эмигрантских бесед Германия упоминается как «бледная мать» [КМ, Vulkan: 331].

То есть Мартин, с одной стороны, не совершает аксиологического «разворота» и не приводит свою систему ценностей в соответствие с инвертированными ценностными ориентирами пространства эмиграции; с другой — он не может пережить психологическое рождение, оторваться от родительского мира и начать жить самостоятельно (на событийном уровне это проявляется в том числе в том, что Мартин продолжает финансово зависеть от родителей). Эти два факта взаимосвязаны и представляют собой, по сути, два «измерения» одного и того же.

Неспособность Мартина психологически оторваться от Берлина, с одной стороны, и от родителей — с другой приводит к тому, что «устроиться в эмиграции» [КМ, Vulkan: 144], как это делают люди из его окружения, у которых «были планы, большинство уже обзавелось каким-нибудь занятием, а некоторые даже зарабатывали какие-то деньги» [КМ, Vulkan: 144], он не может. Иллюстрацией к этому может служить подчеркнутое несоответствие Мартина тому месту, которое он выбирает для своего проживания в Париже вместе с Кикжу: «Комната, которую они сняли себе в соседнем доме, вообще-то была им совсем не по карману. Это была просторная студия с собственной ванной комнатой и большим окном, какие бывают в ателье, из которого открывался вид на крыши квартала. Эти апартаменты стоили 500 франков в ме-

сяц...» [КМ, Vulkan: 147]. В эту комнату герой переезжает из «тесной комнаты в “Насьонале”» [КМ, Vulkan: 147] — обычного места проживания героев-эмигрантов. Иными словами, герой не хочет жить в Париже как эмигрант. Впоследствии выбор дорогого жилья усугубляет финансовые трудности Мартина и заставляет его все чаще обращаться за помощью к родителям, что опять же не ослабляет, а только укрепляет его связь с ними и с покинутой родиной. В четвертой главе первой части романа он прямо назван «мальчиком» [КМ, Vulkan: 150].

Следующий важный момент, связанный с Мартином как героем, не желающим и не способным перейти границу и выйти в окраинную зону пространства эмиграции, — появление в его жизни наркоторговца Пепе, которому удастся сформировать у Мартина героиную зависимость. Следует обратить внимание на внешность этого персонажа: он — «нездорово выглядящий господин» [КМ, Vulkan: 95], «бледный» [КМ, Vulkan: 95]. Уже внешность Пепе, таким образом, ассоциативно связана с болезнью и смертью. Сам Мартин называет его «злым» [КМ, Vulkan: 97] и размышляет: «Он как сатана. <...> Как дьявол, который не может дождаться момента, когда сможет заполучить кровавую подпись своей жертвы под роковым договором...» [КМ, Vulkan: 97]. Позже Кикжу, уже освободившийся от наркотической зависимости, говорит приблизительно то же самое — что Мартин «подставил для поцелуя лоб и губы Темному Ангелу. Темный Ангел внутренне привлек его к себе» [КМ, Vulkan: 310]. Косвенная и прямая связь Пепе с потусторонним миром, смертью и адскими силами позволяет предположить, что данный герой на символическом языке — посланник мира мертвых, явившийся к живым, чтобы забрать Мартина к себе. Поэтому Мартин, попав от него в зависимость, в свою очередь, затягивает в это Кикжу — и оба в итоге становятся похожи на мертвецов: «Оба теряли вес. Их цвет лица стал серым, выглядели они вяло, утратили аппетит... <...> Его [Мартина] серозеленые, затянутые пеленой глаза, в которых зрачки были контрастно темными и очень маленькими...» [КМ, Vulkan: 221]. «Затянутые пеленой» глаза, болезненное состояние и упомянутая здесь же привычка из-за отсутствия физических сил подолгу оставаться в кровати [см.: КМ, Vulkan: 221] сближают героя с мертвыми. Он теряет инте-

рес к происходящему во внешнем мире, перестает участвовать в беседах эмигрантов в ресторане Швальбе, думая: «О чем говорят эти добрые люди? <...> Как это нас касается? Почему они так шумят?» [КМ, Vulkan: 235], — в то время как раньше он был активным участником этих обсуждений. Мартин, находящийся под влиянием наркотика, и сам ощущает, что к миру живых людей он уже практически не принадлежит, что «белый порошок — растворенный в дистиллированной воде — отдаляет меня от них обоих [Марсея и Кикжу]» [КМ, Vulkan: 244], и «вынужден констатировать, до какой степени он отделился от действительности. “Я утрачен для мира, — думает он с испугом. — Но разве ему меня недостает? Он прекрасно обходится без меня... Но самое главное для меня — то, что я не чувствую в нем никакой необходимости и легко умею обходиться без него...”» [КМ, Vulkan: 235]. Во время ломки герой ощущает себя «в аду» [КМ, Vulkan: 248]. В силу этого ситуация Мартина — пограничная, перед ним стоит альтернатива, и выбор в пользу наркотика и Пепе, который он делает, лишает его возможности завершить свою эмигрантскую биографию так же, как герои, переходящие границу. Вместо этого он воссоединяется с миром мертвых — сначала отдаляется от мира живых и ведет уединенный образ жизни, затем умирает от заражения, связанного опять же с приемом наркотика. Мартин, иными словами, может стать либо окончательно живым (обрести «свое» пространство в мире живых и завершить путь за пределами Европы), либо окончательно мертвым; второе с ним и происходит.

Интересно, что Марион, убеждая его отказаться от употребления наркотика, использует следующие аргументы: «Если ты этого хотел, тебе следовало остаться в Берлине. Там, посреди всеобщего упадка, это не так бросалось бы в глаза. <...> А здесь у нас есть ответственность и обязательства, мы представляем оппозицию против варварства. Мы должны держать себя в хорошей форме, чтобы быть в состоянии бороться» [КМ, Vulkan: 254–255]. Здесь Марион фактически сопоставляет жизнь в рейхе со смертью (которая неизбежно должна наступить в результате приема наркотика). Сам Мартин в те моменты, когда он говорит о своих надеждах прекратить прием наркотика, упоминает и об отъезде из Европы [см.: КМ, Vulkan: 255–256], так как оба эти гипоте-

тически возможные события имеют одну и ту же природу — выход из промежуточного между жизнью и смертью состояния в мир живых. Соответственно, ностальгирующие герои в свете такой параллели оказываются развернутыми не только «лицом к Германии», но и «лицом к смерти», в то время как герои, которые удаляются от центра и система ценностей которых, в соответствии с аксиологией пространства эмиграции, центробежно ориентирована, — это герои «живые».

Натан-Морелли. Этот персонаж интересен тем, что он проговаривает обозначенную нами закономерность: только герои, отказавшиеся от «тоски по родине», ностальгии по Германии, успешно совершают переход границы, обретают «свое» пространство в окраинном поясе пространства эмиграции и получают возможность реализовать важные для них планы и проекты. Во второй главе романа Натан-Морелли произносит следующий монолог: «Германия — Германия — Германия... Если бы только меня не заставляли снова и снова слышать это слово! <...> Как вы думаете, сколько мне пришлось пережить, прежде чем я научился холодному презрению ко всему немецкому?! Но когда-то же нужно освободиться! Если этого не сделать, ты погибаешь! И я освободился!» [KM, Vulkan: 104–105]. На данном этапе Натан-Морелли — герой, система ценностей которого соответствует аксиологическим маркерам пространства эмиграции, то есть ориентирована центробежно. Однако впоследствии герой демонстрирует уже другие ценностные установки.

Тео Хуммлер фиксирует момент, когда отношение Натана-Морелли к Германии становится амбивалентным, ненависть и любовь в нем сбалансированы: «Я не верю, что Германия ему действительно так безразлична, как он всегда хотел показать. <...> Здесь речь идет о чем-то более сложном, о чем-то вроде любви-ненависти. <...> Очень амбивалентное чувство. Однажды Натан-Морелли мне признался: “Неужели вы думаете, что я действительно воображал, будто бы смогу стать англичанином? Англичанином стать нельзя... Я делаю все, что могу, чтобы дистанцироваться от Германии, — объяснил он мне, — и я на самом деле убежден, что сегодня это единственно возможная достойная позиция для немецкого еврея; но я при этом слишком хорошо

знаю, что никогда не освобожусь от этой проклятой страны”» [КМ, Vulkan: 142]. Из этого монолога видно, что «внутренне развязаться со страной» [КМ, Vulkan: 117], как это сделал Бенъямин Абель, Натан-Морелли не может. Его центробежные ценностные установки с самого начала производили впечатление чего-то слишком демонстративного — так, Марион говорила: «Его антинемецкий снобизм действует мне на нервы» [КМ, Vulkan: 142]. Последующие изменения состояния героя позволяют заключить, что он не развернул, а только хотел «дистанцироваться от Германии» и развернуть свои аксиологические ориентиры в соответствии с логикой пространства эмиграции, но ему это не удалось. Если в первые месяцы эмиграции он утверждал: «Я вовсе не немец!» [КМ, Vulkan: 478], — то позже, в том числе во время болезни, он объявляет себя человеком «насквозь немецким» [КМ, Vulkan: 479]. Незадолго до смерти Натан-Морелли уже не скрывает, «что он страдал по Германии. “У меня тоска по родине. <...> То, что происходит в Германии, — позор. <...> Это преследует меня во мне...”» [КМ, Vulkan: 375]. В эти дни он неоднократно повторяет: «Как прекрасен Берлин!» [КМ, Vulkan: 477]. «Тоска по родине, о которой он теперь так много говорил» [КМ, Vulkan: 478], объявляется «симптомом угасания» [КМ, Vulkan: 478], то есть фактически уравнивается со смертью, поскольку в период декларирования ненависти к Германии Натан-Морелли был «в любом случае более здоровым» [КМ, Vulkan: 478]. Он так и остается героем, страдающим по «потерянной родине» [КМ, Vulkan: 375], сосредоточенным на травме расставания с Германией, а не на максимальном удалении от нее в соответствии с маршрутом, который приписывается пространством эмиграции. Вследствие этого Натан-Морелли из промежуточного состояния между жизнью и смертью, в котором пребывают все герои в первом «кольце», окончательно переходит к мертвым.

* * *

Рассмотрение комплекса перехода границы позволяет, таким образом, выстроить типологию героев эмигрантского романа. Попытки построения такой типологии, а также выведения константных характеристик героя-эмигранта уже предпринимались в статьях и моно-

графиях, посвященных творчеству изучаемых авторов. В частности, Т. С. Николаева на материале творчества Ремарка делает вывод о том, что «эмиграция создает свой особый тип человека»¹: «Личность уничтожена, раздавлена, история для нее — враждебная страшная стихия, бороться с которой невозможно»². Б. Л. Сучков видит сходство всех героев-эмигрантов Ремарка в том, что «объединяет этих людей общее бедствие, а не политическая борьба или идея»³; Д. В. Затонский корректирует это утверждение указанием на то, что «единственным истинным бойцом во всем длинном списке ремарковских эмигрантов»⁴ можно назвать Гарри Кана («Тени в раю»). Говоря о персонажах Фейхтвангера, Сучков подразделяет их на «убежденных антифашистов» и «людей, случайно оказавшихся в изгнании»⁵, поскольку «при всей погруженности в собственные частные заботы, каждый из эмигрантов поставлен историей перед необходимостью определить свое отношение к идущей общественной борьбе. Нет в мире нейтральных, невозможен нейтралитет, пока существует фашизм. Эта мысль романа подтверждается полнее и отчетливее всего образом Зеппа Траутвейна, человека искусства, втянутого самой логикой жизни в политическую деятельность»⁶. Но, даже с учетом разделения героев-эмигрантов на политически активных и нейтральных, оба типа объединяет, по мысли критика, то, что они ведут «трудную, тяжелую жизнь»: «Нужда, изнуряющая забота о хлебе насущном, холодная враждебность французских властей, тоска о невозвратимом прошлом, медленное сползание вниз, все вниз, со ступеньки на ступеньку»⁷.

¹ Николаева Т. С. Творчество Ремарка-антифашиста. — Саратов, 1983. — С. 31.

² Там же.

³ Сучков Б. Книга, которая судит // Иностранная литература. — 1955. — № 4. — С. 203.

⁴ Затонский Д. В. Ремарк // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 212.

⁵ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т.. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 356.

⁶ Там же. — С. 357.

⁷ Там же. — С. 356.

Нам представляется более продуктивным построение типологии персонажей эмигрантского романа с опорой на наблюдения, приводимые Ю. М. Лотманом в его работе «О метаязыке типологических описаний культуры»: «Персонажи, пространство которых всегда в пределах каждого структурного синхронного среза совпадает, — суть один персонаж. Следовательно, отношение к пространству является важнейшим условием идентификации разных элементов повествования в персонаж как единую парадигму»¹. Именно по этому критерию — отношению к пространству — герои эмигрантского романа поддаются делению на два основных типа. Персонажи первого типа совершают переход границы, в результате которого их сюжетная линия обретает благополучное завершение; это становится возможным потому, что ценностные установки данного типа героя соответствуют аксиологическим маркерам пространства эмиграции. Второй тип образуют персонажи с центростремительно ориентированной системой ценностей, которые в силу этого перейти границу не хотят и не могут. При этом с делением героев на «нейтральных» и «политически активных» предлагаемая нами классификация никак не коррелирует: границу пересекают и «политически активные» Ганс Траутвайн и Марион фон Каммер, и изначально «нейтральный», но «втянутый в политическую деятельность» Зепп Траутвайн, и абсолютно «нейтральные» Людвиг Керн и Рут Холланд. Точно так же среди не совершивших подлинного перехода персонажей присутствуют как «истинный боец» Кан, так и «аполитичные» Анна Траутвайн и Мартин Корелла.

Предпосылкой перехода является соответствие системы ценностей героя инвертированной аксиологии пространства эмиграции. Во всех случаях переход становится возможным благодаря событиям с пороговым статусом — это может быть жертвоприношение, выкуп, месть или символическое переживание собственной смерти. Состоявшийся переход границы имеет своим результатом укоренение героя в окраинном «кольце» пространства эмиграции и ликвидацию всех

¹ Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 118.

возникших в его биографии «недостач». При этом переход границы практически всегда изображается как выход из свойственного эмигрантам промежуточного состояния между жизнью и смертью в мир живых; в этом смысле герой-эмигрант, отправляющийся на окраину, подобен герою волшебной сказки, возвращающемуся в исходную точку¹; в обоих случаях имеет место пересечение границы между смертью и жизнью. Э. М. Ремарк разрабатывает для этого типа героев развернутую символическую параллель с евреями, покидающими Египет.

В пределах сюжетных линий второго типа героев («цыган», в рамках символического языка Э. М. Ремарка) ликвидации недоста- чи не происходит. Это напрямую связано с тем, что данной группе персонажей присуща ностальгия по своему донацистскому прошлому и Германии, т. е. их система ценностей ориентирована центроостре- мительно. Вследствие этого они ничем не жертвуют, не проходят через пороговый хронотоп и не перемещаются в окраинное кольцо про- странства эмиграции. Если герои, пересекающие границу, выходят в мир живых, то герои с центроостремительной системой ценностей на такой выход не способны и в ряде случаев пребывание в промежу- точном состоянии заканчивается соединением с миром мертвых. Не- которые из них осознают Германию как материнское пространство. Это позволяет выделить еще одно измерение предложенной типоло- гии героев-эмигрантов: пересекающие границу персонажи пережили психологическое рождение, а не переходящие границу остаются в границах материнского мира и покидать его не хотят — эта законо- мерность действует для ряда героев романов «Изгнание» и «Вулкан».

Таким образом, переход границы, то есть прохождение героя че- рез переломный хронотоп, является полем интенсивного взаимодей- ствия сюжетной и пространственной организации романа. Переход границы — феномен в основе своей пространственный — становится ключевым фактором ликвидации «недоста- чи» в сюжетной линии ге- роев, а его отсутствие делает такую ликвидацию невозможной. Соот-

¹ См.: Тamarченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учеб- ное пособие : в 2 т. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэти- ка. — М., 2004. — С. 185.

ветствующего теоретического осмысления требуют и два способа организации сюжета, связанные с реализацией и не-реализацией комплекса перехода границы.

Рассмотрение всех аспектов перехода границы (его необходимых условий, механизмов осуществления и последствий) как ключевого события в биографии героя-эмигранта позволяет перейти к изучению более крупных сюжетных категорий и к построению единой модели сюжета эмигрантского романа.

Глава III. Структура пространства как фактор сюжетообразования в немецком эмигрантском романе

Анализ категории события в эмигрантском романе показал, что статусом события в данном типе повествования обладает пересечение героем-эмигрантом границы между ценностно различными участками пространства; в большинстве случаев переходом границы является перемещение в окраинное «кольцо».

Событие как пересечение границы — феномен, сформировавшийся в рамках циклического сюжета. Точнее, именно «изгибание» ряда (характерного для предшествующего, кумулятивного типа сюжета) в цикл стало моментом появления циклического сюжета: как пишет С. Н. Бройтман, «известные нам связные изложения мифов начинаются с того, что герой *пересекает пространственно-топологическую границу между мирами...* Теперь именно *пересечение такого рода границы, а не простая смена форм, становится сюжетным событием*»¹.

§ 1. Циклическая сюжетная схема

Циклический тип сюжета сформировался в эпоху синкретизма и представляет собой, по С. Н. Бройтману, второй в исторический перспективе сюжетный вид: более древним является сюжет кумулятивный². Циклический характер носит ряд мифологических и фольклорных сюжетов. Первые были изучены О. М. Фрейденберг, вторые — В. Я. Проппом; в работах обоих исследователей описан один и тот же сюжетный инвариант — «путешествие туда и обратно»³. «Циклический сюжет был схемой-архетипом, которая организовывала событийную структуру и самого мифа, и эпоса, и сказки, и драмы, и даже античного романа»⁴.

¹ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — С. 64.

² Там же. — С. 63.

³ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 199.

⁴ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — С. 66.

Основой данного типа сюжета Бройтман называет «трехчленную циклическую схему “потеря-поиск-обретение”»¹, которую он обнаруживает, например, в древнем и античном эпосе, где «исходным сюжетным событием является потеря героем страны и жены... Затем следует процессуально развернутый поиск... Кульминационным моментом поисков является бой героя с антагонистом, происходящий в “чужом” мире, то есть за чертой топологической границы. Завершается эпопея “обретением” — победой героя, обретением страны-жены и обратным пересечением топологической границы»². В более поздних произведениях эта схема может быть «интериоризована»: в таком случае в роли исходной потери выступает «эмпирическая утрата смысла жизни»³, а «обретенный рай» — это «не только внешнее по отношению к герою пространство, но и внутреннее пространство души»⁴.

Волшебная сказка, по С. Н. Бройтману, «тоже имеет своей завязкой нарушение равновесия (“недостачу”, “беду”). Тридцать одна постоянная функция сказки, описанная В. Я. Проппом и составляющая порождающую модель жанра, распадается на три основных элемента: после “беды” следует реакция героя — поиски с обязательным обретением в финале»⁵.

Циклический сюжет волшебной сказки подробно изучен В. Я. Проппом, который анализирует данную проблему в «синхронном» («Морфология волшебной сказки») и «диахронном», историческом («Исторические корни волшебной сказки») аспектах. Рассматривая сюжетную схему фольклорной сказки в монографии «Исторические корни волшебной сказки», Пропп выводит ее происхождение из обряда инициации, в ходе которого «мальчик ... умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Это — так называемая временная смерть. Смерть и воскресение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. <...> Другая форма вре-

¹ Там же. — С. 66.

² Там же.

³ Там же. — С. 182.

⁴ Там же. — С. 183.

⁵ Там же. — С. 66.

менной смерти выражалась в том, что мальчика символически сжигали, варили, жарили, изрубали на куски и вновь воскрешали»¹. Посвящаемый «якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес»². Тридешатое царство, куда отправляется герой, представляет собой «иной», потусторонний мир, царство мертвых³, возвращение оттуда обретаёт статус воскресения из мертвых. Такой сюжетный инвариант однозначно свидетельствует о том, что сказка ориентирована на восстановление нарушенного порядка в изображаемом в ней мире, «обретение», которое должно следовать за «потерей» и «поисками».

В другой своей работе — «Морфология волшебной сказки» — Пропп разлагает сказочный сюжет на его элементарные составляющие — «функции» (под «функцией» Пропп понимает «поступок действующего лица с точки зрения его значения для хода действия»⁴), общим количеством 31⁵. В этом перечне ряд функций служит для того, чтобы «компенсировать», «погасить» негативные функции, расположенные выше по списку: таковы пары «недостача» и «ликвидация недостачи», «трудная задача» и «решение», «запрет» и «нарушение запрета», «отправка» и «возвращение» и др. На это обратили пристальное внимание французские структуралисты, занимавшиеся осмыслением трудов Проппа. «Функции», на которые Пропп раскладывает сказочный сюжет, отмечает Клод Бремон, «могут быть распределены попарно или по триадам»⁶; возможность такого попарного упорядочивания признавал и сам Пропп, хотя и настаивая на том, что

¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2002. — С. 39.

² Там же. — С. 40.

³ Там же. — С. 242, 250, 257.

⁴ Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. ; Екатеринбург, 2001. — С. 462.

⁵ См.: Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. — М., 2001. — С. 26–61.

⁶ Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М., 2000. — С. 239. О том же говорится в статье: Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М., 2000. — С. 127, 131–132.

подобные пары не составляют единой функции¹. Циклический характер сюжета волшебной сказки проявляет себя в последовательной «компенсации» негативных функций из первой части списка позитивными из второй части.

Работы Проппа дали толчок попыткам «построения общей теории “повествовательности” (фр. *narrativité*)»², выделения сюжетных функций не только в фольклорных, но и в литературных произведениях. Р. Барт называет выделенные В. Я. Проппом функции «дистрибутивными», подразумевая при этом, что они «коррелируют с единицами того же самого уровня»³; это синтагматическая корреляция, предполагающая наличие метонимических отношений между различными компонентами сюжета⁴. Барт говорит о том, что функции «дистрибутивного» типа имеют тенденцию образовывать пары, в которых вторая функция — «коррелят» первой — дополняет, завершает или компенсирует ее: «Покупка револьвера имеет в качестве коррелята момент, когда из него выстрелят (а если персонаж не стреляет, то это превращается в знак его слабости и т. п.); снятие телефонной трубки коррелирует с моментом, когда ее положат на место; появление попугая в комнате Фелисите коррелирует с эпизодом набивки чучела, со сценами поклонения ему и т. п.»⁵. При таком рассмотрении повествовательный текст — точнее, определенный корпус повествовательных текстов — предстает как имеющий в некотором смысле «симметричное» строение, которое характерно, отмечает Барт, в первую очередь для народных ска-

¹ См.: Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. ; Екатеринбург, 2001. — С. 464.

² Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. — М., 1976. — С. 272.

³ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М., 2000. — С. 205.

⁴ Там же. — С. 206.

⁵ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М., 2000. — С. 205.

зок¹. А. Ж. Греймас, ссылаясь на Э. Сурьо, указывает на существенное сходство результатов интерпретации сюжета народной сказки и сюжета театрального произведения², что свидетельствует об их принадлежности к корпусу произведений с «симметричным», «компенсирующим» сюжетным строением, в которых «почти совершенно спокойной ситуации начала соответствует почти совершенная устойчивость конца... в промежутке между ними что-то происходит. Мы уже знаем это “что-то”, происходящее в середине повествования; но само повествование будет черпать свой смысл только в устойчивых состояниях начала и конца»³.

К идее «симметричного» устройства сказочного сюжета обращается А. Ж. Греймас в работе «В поисках трансформационных моделей» (пер. Л. Зиминной). Основываясь на монографии В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», Греймас стремится систематизировать («редуцировать») выделенные Проппом сюжетные функции сказки путем объединения их в семантически связанные друг с другом пары⁴. В результате «редуцирования» образуются, например, такие пары функций, как запрет/нарушение запрета, назначение испытания/противостояние испытанию и т. п.⁵. Сюжет волшебной сказки в интерпретации Греймаса строится по принципу симметрии функций «негативных» и компенсирующих их «позитивных»: «Весь этот фрагмент является последовательностью несчастий, заявляющих о себе в результате нарушения установленного порядка, и что, следовательно, он предстает как негативная серия, которой, по принципу симметрии, должна была бы соответствовать позитив-

¹ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М., 2000. — С. 206.

² Греймас А.Ж. Размышления об актантных моделях // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 253.

³ Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 299.

⁴ Там же. — С. 281.

⁵ Там же.

ная серия»¹; ср. также: «Начальный фрагмент повествования выступает как избыточная серия лишений, выпавших на долю героя и его близких, тогда как финальный фрагмент состоит из параллельной серии приобретений, осуществленных героем»². Смысл сказочного сюжета состоит, по Греймасу, в «аннулировании пагубных последствий лишения»³, причем такой ход развития событий предопределен самой структурой повествования: «Как только появляется эта негативная сема, повествование стремится обнаружить сему позитивную — ликвидацию нехватки»⁴.

Описанное движение сказочного сюжета — от возникновения «нехватки» (в оригинальной терминологии Проппа — «недостачи») к ее «ликвидации» — определяется категорией «порядка»: «Исходной точкой являются констатация некоего существующего порядка и потребность в его обосновании, в разъяснении этого порядка. Порядок, который существует и который превосходит человека, поскольку это порядок либо социальный, либо природный (существование дня и ночи, лета и зимы, мужчин и женщин, молодых и старых, земледельцев и охотников и т. п.), оказывается объясненным на уровне человека: поиск, испытания — это формы человеческого поведения, устанавливающие тот или иной порядок. Посредничество повествования состоит в “гуманизации мира”, в придании ему индивидуального и событийного измерения. Мир становится оправданным человеком, а человек оказывается вписанным в этот мир»⁵.

Ход сюжета волшебной сказки — от нарушения порядка в мире к его восстановлению — повторяет сюжетный инвариант мифа, трагедии, древнего эпоса. Как отмечает К. Бремон, теоретические построения Греймаса представляют собой «логическую по своему происхождению модель, гарантирующую применимость этой конструкции

¹ Греймас А.Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А.Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 288.

² Там же. — С. 290.

³ Там же. — С. 292.

⁴ Там же. — С. 298.

⁵ Там же. — С. 307.

к любому типу повествовательных текстов»¹. По словам Бремона, эта модель может быть экстраполирована и на несказочные повествовательные тексты²; сам Пропп также замечает, что «метод изучения повествований по функциям действующих лиц окажется полезным и для изучения повествовательных жанров не только фольклора, но и литературы»³. С. Н. Бройтман в своей «Исторической поэтике», как уже упоминалось, перечисляет в качестве репрезентантов циклического сюжета не только волшебную сказку, но и мифологическое сказание, древний и античный эпос, древнегреческую трагедию.

Бройтман называет основой циклического сюжета *коллизия*: «Коллизия как основа сюжета представляет собой временное нарушение равновесия *сил*: весь сюжет... может рассматриваться как результат такого нарушения, экспансии одной из сторон мира, которая персонифицируется в одном или нескольких персонажах и вызывает опять-таки персонифицированный (воплощенный в героя и его действиях) “ответ” противоположной стороны. <...> Из этого видна справедливость мнения Гегеля, по словам которого, коллизия — такое нарушение, “которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено...”»⁴. Этому «нарушению» соответствует первая, а «устранению» — вторая группа функций-коррелятов.

По Ю. М. Лотману, «в сфере культуры первым этапом борьбы с “концами” является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании»⁵; идею цикличности породила «необходимость примирить недискретность бытия с дис-

¹ Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М., 2000. — С. 246.

² См.: Там же.

³ Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. ; Екатеринбург, 2001. — С. 471.

⁴ Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 193.

⁵ Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 419.

кретностью сознания и бессмертие природы со смертностью человека»¹.

Присутствующий в циклической модели момент «возвращения» («обретения») получил особое теоретическое осмысление. В том переводе работы Греймаса «В поисках трансформационных моделей», на который ссылается в своей «Теории литературы» В. Е. Хализев (пер. Т. Цивьян), вместо выражения «посредничество повествования» используется «медиация повествования»², причем Хализев специально оговаривает: «Событийные ряды, по Греймасу, осуществляют *медиацию* (обретение мира, середины, центральной позиции), которая, заметим, сродни катарсису»³.

Понятие «катарсиса». В античной обрядности понятие «катарсис» использовалось для обозначения жертвоприношения животного, которое наделялось значением искупительной жертвы. Это обряд имеет охотничьи корни; «в последующий период начинает казаться, что животное-то и приносит это возрождение из смерти; и приносит его в актах смерти собственной, избавляя от нее весь коллектив (агнец, искупительная жертва)»⁴. Такого рода жертва, одной из вариаций которой являлся «козел отпущения», часто персонифицировала прошедший год и в силу этого становилась ключевой фигурой различных ритуалов ежегодного обновления⁵. Все события в пределах мифологической картины мира катарсически ориентированы, поскольку «миф непосредственно запечатлевает всеобщий мировой Порядок, кругооборот мировой Логике, Иерархию мироздания, присутствующую в каждом элементе целого бытия»⁶. По Фрейденберг, именно из ритуально-мифологического комплекса ежегодного очищения мира от скверны впоследствии и вырастает катарсис древне-

¹ Там же.

² Хализев В. Е. Теория литературы. — Изд. 2-е. — М., 2000. — С. 219.

³ Там же.

⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 153.

⁵ Там же. — С. 154.

⁶ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург, 1997. — С. 17.

греческой трагедии¹ — приведение мира в порядок путем освобождения его от совершенного героем преступления или ошибки.

Если в архаической картине мира идея катарсиса связана с календарным циклом и ежегодным обновлением мира, то в структуре древнегреческой трагедии катарсис становится событием однократным, представляя собой третье звено в цепочке «потеря — поиск — обретение».

Трагедия в Древней Греции вырастает из архаического мировоззрения и строится вокруг упомянутых выше ритуалов обновления и очищения мира посредством принесения в жертву носителя скверны. Восприятие этой сюжетной модели трагедии было впервые проанализировано Аристотелем в его трактате «Поэтика», в котором он терминологически обосновал понятие «катарсис» как комплекс зрительских эмоций, сопровождающий то, что мы называем «обретением», в цепи сюжетных событий.

Факторами, вызывающими катарсис, Аристотель считал «страх» (*φόβος*) и «жалость» (*ἐλέος*): «Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события»² (пер. В. Г. Апфельрот). Вслед за Аристотелем «катарсис» понимался рядом исследователей как феномен рецептивного плана: субъектом катарсиса становился зритель трагедии. По наблюдению Т. А. Миллер, «в комментарии Маджи “катарсис” объяснялся как очищение с помощью страха и жалости человеческой души от смущающих ее аффектов. <...> Робортелло, первый комментатор “Поэтики”, утверждал, что страх, которым вызывается катарсис, — это страх зрителя за себя, боязнь, чтобы с ним не случилось то, что он ви-

¹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 155.

² Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Апфельрота // Аристотель. Поэтика. — М., 1957. — С. 82.

дит на сцене»¹. В ряду таких «рецептивных» трактовок катарсиса в XIX веке выделилось «медицинское» направление: так, в работе Я. Бернайса «отвергались известные толкования “катарсиса” как нравственного очищения и приводились доводы в пользу медицинского понимания этого слова как “нервной разрядки”, “облегчения”»².

В рамках другой группы трактовок понятия «катарсис» оно связывалось «со свойствами самой действительности, с возможными жизненными ситуациями, воспроизводимыми на сцене, или, скажем мы, с общей взаимосвязью частей внутри целого. И благодаря этому он получил возможность построить свою собственную “модель” судьбы трагического героя»³.

Именно в таком понимании аристотелевский теоретический конструкт «катарсис» был впоследствии востребован рядом исследователей, вследствие чего появился ряд терминов, несущих в большей или меньшей степени ту же смысловую нагрузку. Сюжетная схема древнегреческой трагедии, в основе которой лежит циклическая модель, была выявлена рядом позднейших исследователей и на материале ряда нетрагических и даже недраматических жанров. Это позволяет установить терминологическую синонимию между аристотелевским понятием «катарсис» и его аналогами в позднейших эстетических трудах:

- нехватка — недостача — «расторжение договора»⁴ — нарушение установленного порядка — «нарушение равновесия»⁵ — коллизия — отклонение от нормы — нарушение — потеря;
- катарсис — ликвидация нехватки (недостачи) — гуманизация мира — оправдание мира — компенсация — восстановление договора — устранение нарушения — обретение — медиация.

¹ Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С. 10.

² Там же. — С. 12.

³ Там же. — С. 82–83.

⁴ Греймас А. Ж. В поисках трансформационных моделей // Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 283.

⁵ Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 2 : Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — С. 66.

По мнению В. Е. Хализева, «в литературе наиболее глубоко укоренены сюжеты, конфликты которых по ходу изображаемых событий возникают, обостряются и как-то разрешаются — преодолеваются и себя исчерпывают»¹. В драматических и эпических произведениях конфликт носит внутрисюжетный характер². Такого рода «сюжеты с обильными перипетиями и умиротворяющей развязкой (или эпилогом) воплощают представление о мире как о чем-то устойчивом, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем, исполненном движения (более колебательного, нежели поступательного), — как о надежной почве, подспудно и глухо сотрясаемой силами хаоса. Сюжеты, где присутствуют перипетии и гармонизирующая развязка, воплощают глубокие философические смыслы и запечатлевают видение мира, которое принято называть классическим»³. По мнению Хализева, все «традиционные сюжеты катарсичны»⁴ (исходя из логики приводимых рассуждений, можно заключить, что здесь имеется в виду циклический характер традиционных сюжетов).

Однако в XIX–XX вв. в литературе начинают формироваться «неканонические сюжеты»; «соответственно менялась и художественно запечатлеваемая картина мира: человеческая реальность все рельефнее представала в ее далеко не полной упорядоченности, а в ряде случаев, особенно характерных для XX в. (вспомним Ф. Кафку), как хаотическая, абсурдная, сущностно негативная»⁵. Катарсис перестает быть необходимым структурным компонентом сюжета повествовательного и драматического произведения, «цикл оказался разомкнутым в многомерный и вероятно множественный становящийся ряд»⁶.

Категория «мир героя». Условием «гармонизирующего» завершения романного сюжета может стать наступление порядка не в мире

¹ Хализев В. Е. Теория литературы. — Изд. 2-е. — М., 2000. — С. 217.

² Там же.

³ Там же. — С. 221.

⁴ Там же. — С. 226.

⁵ Хализев В. Е. Теория литературы. — Изд. 2-е. — М., 2000. — С. 225.

⁶ Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — С. 304.

в целом, а в частном мире отдельного героя (героев) произведения, что связано со вниманием романа к частной жизни и судьбе частного человека¹. Романский герой, по И. В. Силантьеву, имеет «собственно личную, т. е. частным, необязательным образом сложившуюся судьбу»².

Категория «мир героя» является частью используемого в работе литературоведческого терминологического аппарата. Так, Б. О. Корман отмечает следующую закономерность: «Вне зависимости от того, по какому из двух признаков: субъектному или объектному — выделяются единицы с<южета>, за последовательностью этих единиц всегда стоит некий субъект сознания. Иными словами, с<южет> всегда субъектно значим»³. Этот постулат связывает сюжетостроение литературного произведения с категорией «мир героя» в том смысле, что «субъектом сознания», из перспективы которого сюжет обретает целостность и завершенность, в повествовательных текстах очень часто является герой.

Концентрация исследовательского интереса на категории «мир героя» связывается с рассмотрением персонажей произведения как «живых людей, находящихся в определенных условиях места и времени, совершающих поступки и т. д.»⁴; при этом «мир героя» не перестает быть эстетическим объектом⁵. Н. Д. Тмарченко определяет «мир героя» как «“художественный” постольку, поскольку <он> ... входит в кругозор героя и (или) представляет собой его окружение. В обоих случаях действительность героя связана... с определенной системой ценностей: с точки зрения героя или с “внутренней”, совпадающей с кругозором героя точки зрения наблюдателя (повест-

¹ См.: Хализев В. Е. Теория литературы. — Изд. 2-е. — М., 2000. — С. 326.

² Силантьев И. В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. — Новосибирск, 1996. — С. 5.

³ Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. — Куйбышев, 1981. — С. 50.

⁴ Тмарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 172.

⁵ Там же. — С. 173.

вователя, читателя), изображенный мир “реален” и ценности его соотносятся с целями героя»¹.

Рассмотрение взаимодействия пространства с романном сюжетом в свете категории «мир героя» правомерно уже исходя из факта опосредованности пространства и времени в литературном произведении: они «опосредованы субъектно, то есть... даны через носителей сознания. Опосредованность эта имеет двоякий характер: во-первых, у носителя сознания есть некое представление (иногда смутное, иногда определенное) о времени и пространстве, и, во-вторых, каждый субъект сознания всегда вмещен в известные пространственно-временные границы. Соотношение представлений субъекта о времени и пространстве, с одной стороны, с пространственно-временными границами, в которые он вмещен, с другой, является одним из существенных средств характеристики субъекта сознания»².

Взаимное наложение категорий «катарсис» и «мир героя» позволяет определить «катарсис» (применительно к изучаемому материалу) как гармонизацию и гуманизацию мира героя — субъекта сознания в произведении. Говорить о катарсисе возможно даже тогда, когда обстоятельства за пределами «мира героя» остаются неблагоприятными и представляют собой «отклонение от нормы». Медиация, осуществляемая в пределах «мира героя», оказывается необходимым и достаточным условием завершения «потери» и «поисков» романного сюжета «обретением». Поэтому имеет смысл разделение сюжетных линий на два типа. В рамках первого частный мир одного или нескольких героев претерпевает нарушение порядка, а затем — его восстановление. Второй тип образуют сюжеты, в которых порядок в мире героя нарушается, но последующими событиями это нарушение никак не компенсируется.

В целом, в описанной нами циклической сюжетной схеме можно выделить два важных для дальнейшего анализа аспекта, которые мы

¹ Там же. — С. 177.

² Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. — Куйбышев, 1981. — С. 52.

условно обозначим как событийный и пространственный. К первому из них следует отнести все, что касается первичного «нарушения порядка» и следующего за ним действия механизмов компенсации «негативных» повествовательных функций «позитивными». В пространственном же отношении циклическая схема основана, как отмечает Н. Д. Тамарченко, на «путешествии туда и обратно».

Категория события в эмигрантском романе, как было показано в предыдущей главе, функционирует так же, как в циклических типах повествования. В связи с этим имеет смысл провести сопоставление этой сюжетной модели и сюжета эмигрантского романа в двух обозначены нами аспектах — то есть проанализировать, во-первых, как действуют в нем механизмы движения от «потери» к «обретению», а во-вторых — как действие этих механизмов развернуто в пространстве, «вывернутом» по отношению к традиционной пространственной модели.

§ 2. Концентрическая структура пространства эмиграции как детерминанта события

В работах отечественных теоретиков литературы (Н. Д. Тамарченко, Ю. М. Лотман) неоднократно подчеркивается интенсивное взаимодействие пространственных и сюжетных категорий. Особая роль в этом взаимодействии принадлежит событию, которое, как было показано в предыдущей главе, трактуется как перемещение героя в качественно другое пространство. В этом смысле пространственная организация текста оказывается определяющей по отношению к его сюжету¹. В эмигрантском романе эта закономерность приобретает такую форму, при которой сюжет зависит от пространственной организации, пространство «первичнее» его.

¹ См.: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М., 2004. — С. 178; Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 1998. — С. 223; Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 139.

Сюжет эмигрантских романов Э. М. Ремарка, Л. Фейхтвангера, К. Манна во всех случаях строится на том, что герой (или героиня) начинает свое движение в какой-то одной точке центробежно ориентированного пространства эмиграции, совершает по нему перемещение в направлении к его периферии, в какой-то другой точке прерывает или завершает свой путь, пытается осмыслить его и определить свое отношение к нему.

«Первичность» пространства по отношению к сюжету наиболее выпукло проявляет себя в следующем. Концентрическая структура пространства эмиграции — в том виде, в каком она представлена в романах «Возлюби ближнего своего», «Изгнание» и «Бегство на север» (то есть в случае внутренней дифференциации не-немецкой Европы), — делает невозможным прямое перемещение героя-эмигранта из Германии во Францию, хотя в географическом отношении это вполне реализуемо. Более того: как подчеркивает Сара Бен Аммар, Франция в первые годы существования режима обладала исключительным статусом в эмигрантском мире именно за счет «длинной общей границы между двумя государствами, которая облегчала нелегальный переход границы»¹. Но ни у Ремарка, ни у Фейхтвангера, ни у Манна ни один герой-эмигрант не перемещается напрямую из Германии во Францию. Прежде чем попасть во Францию, страну второго «кольца», герой *обязательно* должен пройти через первое «кольцо» вокруг нацистской Германии, представленное такими странами, как Австрия, Швейцария, Чехия, Венгрия, Швеция, Финляндия; маршрут «Германия — Франция» не представлен ни в одном из упомянутых произведений. Это связано с тем, что все эти страны обладают иным аксиологическим статусом, нежели Франция, которая по своей символической удаленности от Германии принадлежит ко второму пространственному «кольцу».

Пространство эмиграции ведет героев определенным маршрутом, который они не имеют возможности выбирать добровольно. Сюжет

¹ Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: „Arc de Triomphe“ und „Zeit zu leben und Zeit zu sterben“ : Diplomarbeit. — Lille, 2000/2001. — S. 26.

всех рассматриваемых романов формируется как результат определенных динамических процессов, происходящих в пространстве нации и пространстве эмиграции.

Факт установления в Германии тоталитарного режима, то есть — в мифологической проекции — возникновения темного мира «в сердце Европы» [LF, Exil: 127], заставляет персонажей переместиться в одну из стран первого «кольца». Для некоторых это обусловлено тем, что, будучи евреями, они лишены немецкого гражданства и выдворены из страны (*ausgebürgert*). Так складывается первый этап эмигрантской биографии, например, у Людвиг Керн [EMR, Liebe: 14]. Штайнер, Шварц, Равик (совершившие побег заключенные концентрационного лагеря) и Иоганна (находящаяся под постоянной угрозой ареста участница коммунистического движения) покидают страну из-за того, что пребывание там сопряжено с опасностью для их свободы и даже жизни. Зепп Траутвайн со своей семьей формально уезжает из Германии добровольно — он «был рад, что сам вовремя покинул больную страну и спас свою душу» [LF, Exil: 364]; подлинная же причина отъезда состоит в том, что «он больше не смог выносить становившийся все более душным воздух реакции, трудно было себе представить, как бы он жил в государстве, где правил какой-нибудь Гитлер» [LF, Exil: 18]. Герой, «вытесненный» из Третьего рейха «душным воздухом реакции», уезжает оттуда не по своей собственной воле; старт его эмигрантской биографии — следствие обозначенных трансформаций в европейском пространстве и формирования в нем ценностно дифференцированных концентрических кругов.

Проследить процесс формирования концентрических кругов в пространстве эмиграции возможно на материале только одного из рассматриваемых эмигрантских романов — «Возлюби ближнего своего» Э. М. Ремарка. В первой части этого произведения концентрическая структура пространства эмиграции еще находится в процессе оформления. В завязке романа возникновение темного мира в центре Европы уже произошло, и Германия наделена исключительно негативным статусом: когда Штайнер решает туда вернуться, другие эмигранты называют его поступок «самоубийством» [EMR, Liebe: 289] и говорят, что он «добровольно идет к собственной гибели»

[EMR, Liebe: 288]. Но за пределами Рейха имеют место довольно хаотические перемещения эмигрантов по ближайшему к Германии «кольцу» европейских стран (Австрия, Чехия, Швейцария, Венгрия).

На данной стадии формирования пространства эмиграции степень опасности не-немецкой Европы принципиально одинакова. Границы европейских государств — это сугубо формальные границы, поскольку они не являются разделителями качественно различных участков пространства. Штайнер так объясняет это Керну: «Вот мы и перешли границу... Здесь что, деревья растут по-другому? Или ветер пахнет по-другому? Разве это не те же самые звезды? Или люди умирают по-другому?» [EMR, Liebe: 27]. Более того, непрерывность европейского пространства в макромасштабе многократно подтверждается именно эмигрантами. В первой части романа «Возлюби ближнего своего» центральные персонажи (Людвиг Керн, Рут Холланд, Йозеф Штайнер) постоянно курсируют между Веной и Прагой и неоднократно без особого труда пересекают австрийско-чешскую границу, чем подтверждают «однородность» европейского пространства. Согласно Ю. М. Лотману, это действие, не представляя собой пересечение «границы семантического поля»¹, событием не является². Во второй части романа Штайнер несколько раз переходит туда и обратно границу между Австрией и Швейцарией, причем по обе стороны границы он занимается одним и тем же — играет в карты с таможенными служащими. Более того: Керн вместе с пожилым эмигрантом Вогтом курсирует между французской и швейцарской таможней и не обнаруживает между ними принципиальной разницы, поскольку дифференциации пространства, в результате которой Франция и Швейцария станут качественно разными его участками, пока не произошло.

Однако по мере развития действия происходит дальнейшая дифференциация пространства эмиграции. Сначала опасной зоной стано-

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 1998. — С. 223.

² Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 139.

вится непосредственно прилегающая к Германии Австрия. Герои романа неоднократно констатируют этот факт: «Здесь все равно мало-помалу становится жарко» [EMR, Liebe: 151], «Через пару недель я тоже двинусь дальше. <...> В Австрии становится опасно» [EMR, Liebe: 155–156] (Штайнер); «Очень правильно, что вы исчезли из Вены. Там сейчас становится очень горячо!» [EMR, Liebe: 243] (Мариль); «В Австрии стало опасно, и присоединение к Германии уже было всего лишь вопросом времени» [EMR, Liebe: 213].

Следующей стадией формирования концентрической структуры пространства становится ухудшение ситуации в Швейцарии, о которой эмигранты говорят: «В Швейцарии, кажется мне, чертовски жарко» [EMR, Liebe: 162] (Керн); «В Цюрихе стало чересчур уж жарко» [EMR, Liebe: 174] (эмигрант Биндер). В одной из последних глав романа говорится: «Италия переполнена немецкими агентами. <...> Австрия и Чехословакия стали мышеловками. Франция — единственная страна, которая еще осталась для нас в Европе» [EMR, Liebe: 278]. Полиция там «довольно небрежная» [EMR, Liebe: 245], а условия для проживания эмигрантов наиболее приемлемые. Так в романе «Возлюби ближнего своего» постепенно оформляется та концентрическая структура пространства эмиграции, в рамках которой первое — не-немецкое, но все же опасное для эмигрантов «кольцо» вокруг Третьего рейха — является качественно другим пространством по сравнению с Францией, участком второго, безопасного «кольца».

Концентрическая топография пространства эмиграции предопределяет движение героев-эмигрантов и порядок прохождения ими зон, по-разному аксиологически маркированных.

Самым показательным в этом отношении является роман Клауса Манна «Бегство на север». В этом произведении пространство эмиграции «ведет» героиню определенным маршрутом, в соответствии с логикой концентрических кругов. В частности, реальная география Европы вполне благоприятствует прямому пересечению немецко-французской границы и в этом смысле необходимости делать остановку в Швеции у Иоганны нет. Ехать во Францию через Швецию она решает по следующим соображениям: «Мне сказали, что легче всего выехать через северную границу» [KM, Flucht: 67], — то есть

пространство своими особенностями, неравнозначностью своих границ «подталкивает» героиню в сторону Швеции, формирует ее маршрут, в выборе которого ее свободная воля не играет практически никакой роли.

Когда перемещение в первое «кольцо» вокруг Рейха состоялось, во взаимодействии героини с пространством ведущую роль продолжает играть последнее. Причем здесь имеет место эффект, которого не наблюдалось ни у Э. М. Ремарка, ни у Л. Фейхтвангера и который связан с пустотой шведского пространства. В частности, именно этим определяется ее нежелание задумываться о своей работе на политическом поприще: «Она смотрела, как загипнотизированная, через открытое окно в казавшееся стеклянным сине-зеленое небо, которое оставалось безжалостным и расточительным в своей яркости — светлым, светлым, до отчаяния и восторга светлым, всю ночь напролет. <...> Этот свет, как непрестанно дребезжащий легкий серебристый звук, высасывал из нее все мысли, или, по крайней мере те, которые, как она чувствовала, она обязана иметь и которые она считала подходящими для себя: на размышлениях о Германии и о своих парижских друзьях она сконцентрироваться не могла. Слишком могущественны были картины последних дней» [КМ, Flucht: 90–91]. Иными словами, Иоганна пытается настроить свои мысли сообразно ее будущей жизни в Париже, связанной с политической деятельностью; однако пустое пространство Швеции препятствует этому, оказывая решающее влияние не только на образ жизни, но и на образ мыслей героини. Живя в Швеции, она получает письма, в которых «Бруно сообщал из Парижа о своей деятельности. Он писал о собраниях, акциях помощи и протеста; о судьбе некоторых товарищей в Германии. Пришло письмо и от Георга, и Иоганна на несколько часов оставила его лежать нераспечатанным, прежде чем прочитала. <...> Георг тоже сообщал только об акциях, запланированных или уже проведенных. Иоганна читала торопливо. Она натолкнулась на предложение: “Впрочем, одному из нас придется в ближайшее время предпринять поездку в Германию”; но даже это место она лишь быстро пробежала глазами. “Бруно не будет настолько сумасшедшим!” — подумала она, но лишь на секунду» [КМ, Flucht: 130]. Чтобы думать о своей «рабо-

те» и связанных с ней людях — Бруно и Георге, — героиня должна перейти следующую границу и оказаться во втором — условно говоря, политически активном — «кольце» пространства эмиграции, а нейтральная Швеция блокирует такие размышления.

Кроме того, героиню посещают мысли, которые она сама квалифицирует как не соответствующие ее мировоззренческим установкам: «... что есть человечность? Пару недель назад я бы не задалась этим вопросом, думает Иоганна с внезапным испугом. Что со мной случилось? Неужели я уже так много забыла и разучилась? Итак, я становлюсь чувствительной и теряю самообладание, потому что кто-то подвергает себя опасности — только потому, что этот кто-то случайно был моим другом. Когда я сама еще была во всем этом, для меня это было бы чем-то само собой разумеющимся — прекрасным и строгим...» [КМ, Flucht: 185–186]. «Нейтральное» пространство Швеции — страны чужой и при этом безопасной, не сопротивляющейся нацизму и не оказывающей ему помощи, «пустой» страны — полностью подчиняет себе героиню романа, заставляя ее мысли течь по столь же «нейтральному» руслу: так, приведенные выше размышления о человечности свидетельствуют о доминировании общечеловеческих ценностей над политическими, что возможно только в нейтральном шведском, но не в политически активном пространстве второго «кольца», которое представлено Францией.

Проведя несколько дней в усадьбе, принадлежащей семье Карин, Иоганна покидает ее и едет с Рагнармом на север страны. Суть вынесенного в заглавие романа «бегства на север» Рагнарм описывает следующими словами: «Каждый день мы будем уезжать все дальше и углубляться в северную местность; там, в самом конце, — Ледовитый океан, и там мы сядем на корабль. Это будет большая прогулка» [КМ, Flucht: 225]. Рагнарм видит смысл предпринимаемого героями путешествия в том, чтобы «уехать совсем. <...> Далеко отсюда, Иоганна, прочь. Туда, где нет больше ничего, а только мы...» [КМ, Flucht: 224]. В северной части страны, через которую они едут, «лес не прекращался, ему была присуща устрашающая бесконечность пустыни и моря. Казалось, что он так же мало, как и пустыня и моря, терпит человеческую жизнь» [КМ, Flucht: 226]. Городок на севере —

в отличие от Стокгольма, где при «безлюдных» [KM, Flucht: 10] улицах все-таки попадают достаточно многолюдные места, в первую очередь кафе, — «был пустынным, и здесь, казалось, есть лишь очень мало людей» [KM, Flucht: 227].

«Бегство» Иоганны и Рагнара в северную часть страны завершается их прибытием в Лапландию — пороговый хронотоп, в котором героиня принимает судьбоносные решения, делающие возможным переход границы и перемещение во второе «кольцо». При этом здесь в ситуацию выбора Иоганну ставит именно пространство. «Бегство на север» приводит героев к морскому побережью, в «самый северный город Европы» [KM, Flucht: 259], где они вынуждены остановиться. Эта остановка вводит Иоганну в состояние равновесия. При этом данное равновесие неустойчиво, так как прекращение движения провоцирует героиню на осмысление происходящего и самостоятельный выбор: «Остаться где-либо было опасно; ведь существовала возможность прийти к осознанию — а именно осознание она не могла и не хотела себе позволить. С осознанием должен был встать вопрос о смысле и о позволительности такого путешествия» [KM, Flucht: 241]. В состоянии неустойчивого равновесия любое воздействие способно стать началом движения.

В данной ситуации, однако, настойчивое предложение Рагнара поехать с ним в Исландию не имеет статуса такого воздействия. Рагнар является представителем шведского «пустого» пространства, которое не оказывает никакого влияния на перемещения героини — она двигается в этом пространстве по инерции от выталкивающего воздействия Германии. Шведское пространство только навязывает Иоганне свои законы «нейтрального» мышления и существования, но никак не влияет на направление ее движения: «Она висела в воздухе, ей можно было дать любой толчок, какой хотелось; она бы полетела в желаемом направлении» [KM, Flucht: 207]. Настоящим же толчком, который выводит Иоганну из состояния равновесия, становится телеграмма из «ее мира» — от Георга: «Бруно вчера в Кельне застрелен во время побега тчк приезжай в Париж ты нам нужна Георг» [KM, Flucht: 269].

В пустом — «лунном» — пространстве, в которое в конце концов перемещается Иоганна, она совершает свой выбор, приносит жертву

и готовится перейти границу. Здесь она вынуждена выбирать, условно говоря, между Рагнарсом и Георгом — героями, принадлежащими, соответственно, к нейтральному шведскому и политически активному французскому пространству. Поскольку потенциал последнего существенно сильнее, героиня делает выбор именно в его пользу; ее выбор тоже пространственно обусловлен. Оказавшись в Лапландии и доехав до моря, она проходит через пустой пограничный «буфер» между двумя принципиально разными пространственными зонами — нейтральной и аксиологически положительной, в которой сосредоточена борьба против варварства.

В итоге история перемещений Иоганны по трем участкам пространства эмиграции — центру (Германии), ближайшей периферии (Швеции) и дальней периферии (Франции) — выглядит следующим образом. В центральной зоне пространства эмиграции существует прямая угроза жизни героини, и все ее усилия направлены на обеспечение собственной безопасности — например, путем проживания в чужих квартирах. Она вынуждена переместиться в страну первого «кольца» вокруг Рейха — Швецию, где первичная потребность в безопасности удовлетворена и героиня имеет возможность «закрыть» вторичные потребности (дружеские и любовные отношения, получение новых впечатлений). Однако свою жизнь в Швеции Иоганна воспринимает как лишенную смысла; чтобы придать ей осмысленность, осознаваемую ею как целенаправленная политическая борьба против нацистского режима, она должна пересечь еще одну границу и переместиться в страну второго «кольца», символически занимающую окраинное положение по отношению к Рейху, — Францию. Три стадии в становлении героини — борьба за выживание во враждебной стране, «увеселительная прогулка» [КМ, *Flucht*: 204] в безопасной и политически нейтральной зоне и осмысленная жизнь во втором, политически активном (в эмигрантском измерении) «кольце» — соответствуют трем последовательно сменяющим друг друга участкам пространства эмиграции, по которому она передвигается. Пространство, выстроенное концентрическими кругами вокруг своего «темного» центра и «улучшающееся» по мере удаления от него, определяет перемещения героини, изменения ее установок и тем самым формирует сюжет романа.

§ 3. Расширение центра в пространстве наци как детерминанта события: «Изгнание» Л. Фейхтвангера

Основным направлением пространственных преобразований, имеющим место в пространстве наци и в пространстве эмиграции, является расширение границ центральной и прилегающей к ней территории за счет периферийных зон. Такое расширение обусловлено стремлением Третьего рейха подчинить своему влиянию как можно больше стран и ликвидировать очаги идеологического сопротивления на периферийных участках территории.

Ю. М. Лотман приводит интересное наблюдение: центральное положение столицы государства (в отличие от расположения ее на границе) связано с «представлением, что сосед — враг»¹. В Третьем рейхе Берлин символически и географически занимает центральное положение, символически в центре находится и «волшебная гора» Берхтесгаден; соответственно, организация этого пространства предопределяет его стремление к экспансии и подчинению себе «соседей-врагов».

В контексте мифологизированного «пространства наци» наличие издаваемой в Париже эмигрантской газеты *Pariser Nachrichten* (PN) получает статус остаточного хаоса, вытесненного на периферию обитаемой земли. Именно для ликвидации PN в Париж приезжает чрезвычайный посол фюрера Конрад Хайдебрегг, который декларирует цель своей поездки следующим образом: «Одна из задач моей так называемой миссии ... состоит в том, чтобы покончить с болтовней эмигрантского сброда» [LF, Exil: 223]; «Вопли эмигрантов мешают нам в Берлине. Мы больше не хотим слышать голос господина Траутвайна, мы больше не хотим видеть “*Pariser Nachrichten*”» [LF, Exil: 224]. По завершении своей миссии Хайдебрегг констатирует: «Множились манифестации французских правых кругов за немецко-французское соглашение, с этой целью было основано общество, подготовлена встреча фронтовых бойцов, а еще молодежная встреча...» [LF, Exil: 605].

¹ Лотман Ю. М. «Нам все необходимо. Лишнего в мире нет...» // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 447.

Герой, таким образом, стремится присоединить Францию к сфере влияния рейха — к числу стран, которые «определенно демонстрировали больше понимания методов Третьего рейха, чем другие народы» [LF, Exil: 470]. Поэтому роль Хайдебрегга в контексте «пространства наци» соответствует роли культурного героя, функции которого — «защита жизни людей от чудовищ»¹, «уничтожение чудовищ и демонов»², обеспечение «победы сообразительности, континуального разума ... над разрушающим хаосом и психофизиологической неполноценностью»³. Так, в греческой мифологии царь и культурный герой Тесей истребляет живущих на территории Аттики разбойников и устанавливает там единый закон⁴; именно вследствие этого сакральная земля расширяется до масштаба всей Аттики. Другой культурный герой — Геракл — совершает первые шесть подвигов на территории Пелопоннеса и только после устранения обитающих там чудовищ начинает бороться с остаточным хаосом за его пределами — во Фракии, на Крите, в стране амазонок и т. п.⁵ Культурный герой обязательно «отправляется в иной мир»⁶ — и Хайдебрегг, подобно культурным героям различных мифологий мира, точно так же отправляется во враждебную землю, расположенную за пределами Третьего рейха, чтобы уничтожать чудовищ (в роли которых выступает эмигрантская пресса) и устанавливать «закон», «критерии социального поведения»⁷, участвовать в «становлении национальной культуры и цивилизации»⁸, распространять разум и порядок, которые в пространстве наци воплощает национал-социалистическое государство.

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 184.

² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 198.

³ Руднев В. П. Винни-Пух и философия обыденного языка. — Изд. 3-е, испр., доп. и перераб. — М., 2000. — С. 45.

⁴ См.: Плутарх. Тесей // Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2 т. — Т. 1. — М., 1990. — С. 43–44.

⁵ Геракл // Словарь мифов / пер. с англ. Ю Бондарева. — М., 1999. — С. 82–84.

⁶ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 197.

⁷ Культурный герой // Словарь мифов / пер. с англ. Ю Бондарева. — М., 1999. — С. 168.

⁸ Там же. — С. 167.

В таком контексте освобождение похищенного нацистскими агентами журналиста Бенямина выглядит «только единичным случаем» [LF, Exil: 729], который тем самым не противоречит общей тенденции — расширению немецкого влияния на внешний по отношению к Германии мир. Наиболее эффектной демонстрацией этого становится съезд партии в Нюрнберге, сопровождающийся принятием беспрецедентных законов против евреев. В глазах Хайдебрегга и Визенера «это были великие дни — Нюрнберг. Если в случае Бенямина так называемое абсолютное право, этот бледный призрак, одержало победу над немецкими интересами, то второй раз такого после этого *развертывания немецкой силы* уже не случится. Потому что отныне немецкое оружие достаточно сильно, чтобы всегда и всюду претворять в жизнь немецкое чувство права, принцип: “Правильно то, что приносит пользу немецкому народу”» [LF, Exil: 719–720; курсив мой. — А. П.]. После этой, по определению Леа, «брутальной Нюрнбергской манифестации» [LF, Exil: 729] ослабевает влияние эмигрантской газеты *Pariser Deutsche Post* (PDP, основанной после ликвидации PN): «Он [Визенер] ускользнул от них, вознесся в высшие сферы, он для них недостижим. Пусть они потешаются над Нюрнбергом, пусть Нюрнбергский съезд партии, эта огромная демонстрация возмужавшего народа, кажется им варварским и гротескным, пусть они поносят или обсмеивают его и его статьи, — их статьи так и останутся бессильными академическими излияниями» [LF, Exil: 721]. Усиление рейха, «развертывание немецкой силы» закономерно имеет своим следствием ослабление эмигрантской прессы. Более того, Хайдебрегг в диалоге с Визенером предсказывает и дальнейшее расширение подчиненной рейху территории: «“Когда мы снова увидимся?” — “После войны, во время вступления в Париж”» [LF, Exil: 744]. Для эмигрантов основная перспектива такого расширения границ темного (с их точки зрения) мира — быть оттесненными еще дальше от центральной территории по направлению к окраинам Европы.

Обозначенный процесс расширения центральной части пространства наци происходит не только в масштабе всей Европы, но и в частной жизни отдельных персонажей. Одним из таких персо-

нажей является Эрих Визенер — «пограничный» герой, в котором сочетаются черты «варвара» и «цивилизованного». Так, подобно «цивилизованным» эмигрантам, он осознает неразумность и жестокость творимого нацистами, о чем свидетельствуют его внутренние монологи: «Каждый день эти в Берлине или на Рю де Лилль позволяют себе то одно, то другое зверство или безмозглое деяние, а нашему брату приходится выкраивать для него благозвучную идеологию» [LF, Exil: 97]; «Леа и не знает, как ему все время приходится возиться, чтобы уладить то, что плохо сделано парой могущественных дураков» [LF, Exil: 194]. Кроме того, Визенер втайне от окружающих пишет книгу *Historia Arcana*, в которой разоблачает «истинный мир национал-социалистов, их фюрера, их Рейх, их политику, их подлости, их смехотворность» [LF, Exil: 102]. Его роман «Бомарше» характеризует его как человека, «пропитанного культурой» [LF, Exil: 620], в котором нет ничего «варварского, животного остатка или дремучего леса» [LF, Exil: 620]. Наконец, пограничное положение Визенера создается еще и его многолетней связью с Леа де Шасефьер, француженкой с еврейскими корнями.

По словам секретаря Марии, Визенер — «половинчатый» человек [LF, Exil: 464]. По определению Леа, он «кокетничает со своим варварством»: «Ты хочешь быть и варваром, и цивилизованным, в тебе всего наполовину, наполовину, наполовину, ты безразличный, ты врешь себе и другим» [LF, Exil: 634], — говорит героиня. Визенер — персонаж с «ясным разумом» [LF, Exil: 195] и в то же время одержимый «дурными инстинктами» [LF, Exil: 411], стоящий посередине между «варварским» миром наци и «цивилизованным» миром периферии пространства эмиграции.

Леа, в свою очередь, тоже может быть названа пограничным персонажем. Двадцатилетняя связь с наци отрицательно сказывается на ее репутации, ее наделяют прозвищем *Notre-Dame-des-Nazis* [LF, Exil: 229]. Сама она приходит к выводу, что «Леа, находящаяся в связи с этим Эрихом, — это что-то плохое» [LF, Exil: 490]. Когда она размышляет о необходимости разрыва с ним, «ее охватывает сильнейшее желание жить чисто и порядочно» [LF, Exil: 629], что при условии продолжения этой связи невозможно.

С другой стороны, Леа по возможности старается отстаивать перед Визенером интересы эмигрантской прессы, требуя от него невмешательства в дела PN; тем самым она пытается укрепить «цивилизованное» начало в нем в противовес варварскому. Когда Визенер все-таки запускает свой проект, Леа комментирует это следующим образом: «Вне всякого сомнения, он долго колебался, прежде чем выступил против этих людей, у него есть чувство благородства. Но от этого все становится только хуже. Ведь в таком случае он, зная лучшее, поддался своим дурным инстинктам» [LF, Exil: 411]. «Дурные инстинкты» как причина выбора Визенера действовать в пользу интересов Третьего рейха вполне соответствуют представлению о наци как о «варварах» и «полуживотных», сформировавшемся в эмигрантской среде. Леа даже в период ее романа с Визенером имеет эмигрантский взгляд на происходящее, чем подготавливается ее присоединение к эмигрантскому сообществу в качестве *Notre-Dame-de-Refugées* [LF, Exil: 729].

В итоге и Визенер, и Леа вынуждены сделать выбор и присоединиться к одной из противоборствующих сторон. Визенер формулирует этот выбор следующим образом: «И все же он стоял на распутье. Вот она, альтернатива. Она была поставлена так ясно, что слезы наворачивались на глаза и начинало болеть сердце. Если он разработает проект против “PN”, то его карьера спасена, а Леа потеряна. А если нет, то он спасет свои отношения с Леа и навсегда перережет собственную карьеру» [LF, Exil: 249]. В итоге Визенер, который «всегда в глубине души смутно догадывался о том, что однажды ему придется выбирать между дружескими отношениями с Леа и положением в партии» [LF, Exil: 247], смиряется с разрывом с ней и сосредоточивает свои силы на карьере. «Нацистское» начало в герое берет верх над «цивилизованным», и Визенер демонстрирует в этот момент свою принадлежность к «варварам», поскольку, когда Леа дает ему отставку, «его голос звучал зловеще вульгарно, как иногда звучали по радио голоса национал-социалистических ораторов» [LF, Exil: 632].

Еще в конце первой книги романа Визенер, поставленный перед необходимостью сделать выбор, предчувствует, какое решение он в конце концов примет: «Он не имеет права становиться свиньей, за-

клинала его Леа. Нет, правильно было бы наоборот. Он должен лучше воспитать в себе сволочную душу, чтобы она своевременно подавала голос, иначе он не продвинется. К сожалению, как только что выяснилось, он в слишком малой степени свинья по своей природе» [LF, Exil: 224]. Визенер принимает решение сознательно культивировать в себе «свинью», варварское начало, то, что сближает его с наци. В масштабах психики «пограничного» героя происходит тот же самый процесс вытеснения всего «цивилизованного», что и в пространстве эмиграции в целом.

В то время как Визенер окончательно воссоединяется с лагерем наци, Леа берет на себя роль покровительницы эмигрантов. Первым шагом к этому становится концерт Траутвайна в ее доме [LF, Exil: 628].

Все эти перемены в жизни Визенера и Леа сопровождаются определенными пространственными трансформациями. Визенер стремиться «расшириться» — *sich vergrößern*, досл. ‘увеличиться’ [LF, Exil: 741], и размышляет: «Он наслаждался тем, как необыкновенно далеко он продвинулся. Какой взлет. Сначала — недолгое время в бедной комнатухе в Латинском квартале, потом годы в маленькой квартире в районе Монпарнаса, потом еще какое-то время в трех комнатах в окрестностях площади Этуаль, теперь блестящее представительство здесь. <...> Его жизненное пространство должно быть больше. Съемная квартира — неподходящая для него рамка; ему нужен дом» [LF, Exil: 727–728]. Подобно всему Третьему рейху, «разворачивающему» свои силы с целью поставить под свой контроль как можно больше пространства прилегающих стран, Визенер точно так же, «расширяясь», присваивает все больше и больше парижского пространства, готовится объявить себя «гауляйтером Франции» [LF, Exil: 728].

Леа, в свою очередь, принимает решение продать свой дом, поскольку он ей «опротивел. Все напоминает ей об Эрихе, стол, за которым он ел, стулья, на которых он сидел, стаканы, из которых он пил, постель, в которой он с ней спал. Она будет рада, когда все это перестанет ее окружать» [LF, Exil: 731]. Формально Леа принимает решение о продаже дома сама; однако по сути ее «вытесняет»

из дома на Рю де ля Ферм незримое присутствие там Визенера, «присвоившего» это пространство. В дальнейшем этот процесс обретает логичное завершение в том, что Визенер приобретает ее дом с целью «расширения» [LF, Exil: 741]. Готовясь к переезду, он снимает со стены своего кабинета портрет Леа и дарит его Хайдебреггу, внутренне комментируя свои действия так: «В его новой жизни нет места для улыбающейся дамы» [LF, Exil: 728]. Визенер, окончательно покинувший свое «пограничное» положение между «варварами» и «цивилизованными» и полностью присоединившийся к миру наци, вытесняет покровительницу эмигрантов Леа из ее дома — здесь в одном частном событии отражаются общие процессы расширения темного мира и вытеснения эмигрантов все дальше и дальше по направлению к окраинам пространства эмиграции.

Описанная динамика пространства наци (и структурно аналогичного ему пространства эмиграции) — расширение центральной зоны — фактически формирует романный сюжет. Стремление Третьего рейха к экспансии в страны первого и второго «кольца» имеет следствием многие ключевые события романа — как исторического значения (издание Нюрнбергских законов, планирование войны против Франции), так и события частной жизни героев: изменение психологического портрета отдельных персонажей, вытеснение в той или иной форме героев-эмигрантов героями-наци.

§ 4. Расширение центра в пространстве эмиграции как детерминанта события

В условиях, когда формирование концентрических кругов пространства эмиграции уже завершилось, продолжают идти динамические процессы, связанные со стремлением темного мира к расширению за счет прилегающих территорий.

Этот процесс очень ярко развернут в романе Э. М. Ремарка «Ночь в Лиссабоне», где по направлению от Оснабрюка к Лиссабону — из Германии за ее пределы — распространяются опасность, враждебность, темнота и другие отрицательные характеристики пространства. Одной из составляющих этого процесса является преследование Хелен ее братом-нацистом Георгом Юргенсом. Когда она уезжает

в Швейцарию, родственники атакуют ее звонками и письмами, а Георг посылает к ней сотрудника немецкого консульства Краузе [EMR, Nacht: 171–176]. Шварц комментирует эти события следующим образом: «Призрачная рука гестапо протянулась через границу, напоминая нам о том, что мы еще спаслись не до конца» [EMR, Nacht: 176]. В Париже Георг лично является к Шварцу и Хелен в отель, угрожает Шварцу и требует, чтобы Хелен вернулась в Оснабрюк. После ухода брата Хелен говорит: «Пахнет солдатскими сапогами и террором» [EMR, Nacht: 205], — то есть «немецкие» свойства захватывают Париж. Через некоторое время, в последние дни перед началом Второй мировой войны, Париж приобретает еще одно негативное качество и становится «затемненным» [EMR, Nacht: 216]. Вскоре на Францию распространяется «ненормальность» немецкой жизни: «Но потом я заметил, что абсурдное тоже может стать опасным. То, что так было в Германии, доказывал факт существования партии — но теперь и Франция, страна разума, не казалась больше безопасной под совместным натиском бюрократии и войны» [EMR, Nacht: 218–219]. В Марселе Шварц схвачен, не в последнюю очередь усилиями Георга. Поражение и оккупация Франции в очередной раз расширяют опасную зону, продолжается немецкая экспансия из центра к периферии пространства эмиграции: «Поражение наступило ошеломляюще скоро. Никто не ожидал, что все случится так быстро. Мы еще не знали, что Англия не собирается заключать мир. Мы видели только, что все потеряно... Нас оттеснили до самого побережья. Теперь перед нами — только море» [EMR, Nacht: 237]. Аналогичным образом в мифологических моделях мира постепенно расширялась зона сакральной земли за счет профанной: путем освоения и окультуривания профанной земли осуществлялась экспансия позитивных пространственных качеств. В описанном в романе «Ночь в Лиссабоне» пространстве эмиграции происходят те же самые процессы, но с противоположной аксиологией.

Сюжет эмигрантских перемещений по Европе и за ее пределами многократно сопоставляется с ветхозаветным сюжетом исхода евреев из Египта, что во многом задает параметры пространства эмиграции. В романе «Ночь в Лиссабоне» об эмигрантах говорится в следующих выражениях: «Мы живем, как евреи во времена исхода из Египта.

За нами — немецкая армия и гестапо, по обе стороны от нас — море французской и испанской полиции, а перед нами — обетованная земля Португалия с портом в Лиссабоне и дорогой к еще более обетованной земле Америке» [EMR, Nacht: 283–284; ср. также EMR, Nacht: 288]. Символическим Египтом в пространстве эмиграции становится Третий рейх, обетованной землей Израилем — Соединенные Штаты Америки. С учетом того, что Израиль — это покинутая родина, его функция теоретически могла быть передана Германии (покинутой родине эмигрантов); однако в соответствии с аксиологическими характеристиками пространства эмиграции, где самое «плохое» место — это Третий рейх, последний сопоставляется именно с Египтом, где евреи, согласно ветхозаветному сюжету, находились в рабстве. Между описанными двумя полюсами пролегает маршрут эмигрантских перемещений; пространство между Третьим рейхом и Америкой образует оценочную шкалу, в рамках которой ценностный вектор направлен от Германии к Америке. По мере продвижения эмигрантов в этом направлении происходит ослабление негативных (в их восприятии) качеств пространства и усиление позитивных.

В романе К. Манна «Бегство на север» описанная пространственная динамика не развернута основательно, но присутствуют намеки на разворачивание данных процессов в ближайшем будущем. Иоганна, читая «нацистскую газету», сообщает Рагнару: «О вашей стране нацистский листок тоже публикует полную гордости и надежд статью. <...> Кажется, на развитие фашизма здесь у вас возлагаются большие надежды» [KM, Flucht: 264]. Так в романе намечается процесс превращения Швеции в сферу немецкого влияния.

В романе Л. Фейхтвангера «Изгнание» важным аспектом расширения темного мира, представленного Третьим рейхом, является совершение все новых и новых насильственных, противоправных действий. Анна Траутвайн в своих размышлениях говорит об этом такими словами: «Ее Зепп считал, что это исключено, чтобы в таком государстве, как немецкое, пришли к власти варвары; а потом они, тем не менее, пришли. При каждом новом, все менее правдоподобном акте насилия объявляли: это — последний, в этот раз это не сойдет им с рук. И каждый раз это сходило им с рук» [LF, Exil: 160].

Как уже отмечалось в связи с механизмами осуществления перехода границы в эмигрантском романе, у Фейхтвангера расширение темного мира способствует определенной дифференциации героев. Отношение различных персонажей романа «Изгнание» — эмигрантов и мировоззренчески близких к ним героев — к инвертированной аксиологии пространства эмиграции и происходящим в нем процессам «вытеснения» эмигрантов в периферийные и окраинные области формирует два основных типа героя. К первому из них относятся те, кто отказывается перестроить свою собственную систему ценностей в соответствии с «перевернутой» — центробежно ориентированной — ценностной шкалой пространства эмиграции; в эту группу попадают те, кто воспринимает отъезд из Германии исключительно негативно и чьи надежды сосредоточены на возвращении туда (в терминологии Х. Меллера, такие эмигранты жили «лицом к Германии»¹). Ценностные установки второго типа героев центробежно ориентированы и соответствуют аксиологии пространства эмиграции.

К числу персонажей первого типа относятся Анна Траутвайн, которую стремление вернуть прошлое и воссоединиться с покинутым Мюнхеном приводит к добровольной смерти, и престарелый эмигрант Рингсайс. Последний легитимирует свое желание вернуться с помощью мифа об Одиссее: «Женихи ... напали на дом Одиссея, и транжирили его добро, и совершали насилие над его людьми. Но Пенелопа ткёт, и она хитра, и женихи не получают ее, и она ждет, и Одиссей вернется» [LF, Exil: 265–266]; «Каким бы неизбежным ни было возвращение Одиссея, многие не могут его дождаться» [LF, Exil: 386]. Возвращение необходимо Рингсайсу для того, чтобы дописать главу о Ксантиппе для большого энциклопедического проекта — для него это задача первостепенной важности, о чем он неоднократно говорит Траутвайну. Обращенность в прошлое и надежда на возвра-

¹ Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 48.

шение делают Рингсайса слабым героем, который умирает, так и не дописав статью, реабилитирующую Ксантиппу, — главный труд своей жизни. Миф об Одиссее как модель эмигрантской биографии оказывается несостоятельным в центробежно ориентированном пространстве эмиграции, и Рингсайс, обращенный (подобно Анне Траутвайн) к уже несуществующему, мертвому прошлому, в итоге воссоединяется с миром мертвых. Незадолго до его смерти Траутвайн отмечает: «И внешне он все больше опускался, его костюм был потерт, его белье изношено, никто о нем не заботился. Но он, казалось, не скорбел об этом; потребностей у него не было, и он радовался тому, что избавился от всех обязательств» [LF, Exil: 386]. Приближение смерти вызывает у Рингсайса «радость», воссоединение с миром мертвых логично завершает его обращенную «лицом к Германии» эмигрантскую жизнь.

Рингсайс, таким образом, принадлежит к числу героев, сопротивляющихся центробежной ориентированности пространства эмиграции и наделяющих покинутый немецкий город аксиологически положительным статусом. Вследствие этого он оказывается героем несостоятельным и умирает, так и не завершив главный труд своей жизни. В то же время другой герой — Траутвайн, — в отличие от Рингсайса, успешно осуществляет свой главный творческий замысел — симфонию «Зал ожидания» — и в художественном «измерении» своего творения переходит границу, отделяющую мир «мертвых» от мира «живых» — эмигрантский мир от не-эмигрантского. Творческая состоятельность героев обусловлена в романе их внутренним согласием или несогласием с аксиологией пространства эмиграции.

Эмигранты с центростремительно ориентированной системой ценностей — символически мертвые герои. Так, Анна Траутвайн с удовольствием бывает в гостях у Франца Хайльбруна, когда фактически воссоздается немецкое прошлое эмигрантов: «Она с удовольствием поела, немного выпила, ей нравилась старая комната со старой мебелью, ей нравились люди. Это был прежний немецкий воздух, она вдыхала его с облегчением. Ее прежняя свежесть вновь была здесь, ее бодрость, ее жизнерадостность. Ее красивые глаза блестели,

ее широкое лицо больше не было размытым, оно сияло» [LF, Exil: 263]. Очевидно, что «свежей и беззаботной» Анна может быть только в контексте своего немецкого прошлого; выпадая из него, она сразу становится «размытой». Однако этот же вечер у Хайльбруна выглядит совсем по-другому в глазах Зеппа Траутвайна: «“Не есть ли они ... те самые тени, которых ищет Одиссей в царстве Аида? Там, внизу, они занимаются тем же, чем занимались при жизни, и ненавидят и любят друг друга, как прежде”». Зеппа Траутвайна взволновали слова старика. Весь этот ужин со всеми его атрибутами показался ему призрачным. Неужели я единственный трезвый здесь? подумал он. Старый болтун прав: они мертвы и все еще об этом не знают» [LF, Exil: 263]. Когда же включают немецкое радио, по которому звучит голос оратора-наци, собравшиеся эмигранты превращаются в «застывшие лица» [LF, Exil: 265], то есть приобретают сходство с мертвецами. Пока они разыгрывают свое донацистское немецкое прошлое, они живы в своих глазах; вторжение в этот придуманный мир реальности (обретающей форму голоса по радио) снова превращает их в мертвых.

К этой группе можно причислить и оставшегося в Германии «последнего из великих дирижеров, служивших Рейху» [LF, Exil: 355] Риманна: «... дошло до того, что самый музыкальный народ на земле не имел, кроме него, дирижеров. Ему воздавали должное титулами и почестями и позволяли ему зарабатывать, сколько он хочет. И все же дела у него не шли хорошо. Он любил свою работу, но для идеального выполнения этой работы ему не хватало людей, к которым он был приставлен. Он был горько задет, и внешне, и внутренне, тем, что музыканты и композиторы были изгнаны, только потому что какой-то идиот-чиновник был ими недоволен по политическим или расовым причинам, и что он теперь вынужден был довольствоваться суррогатом. Прогнали и его настоящих друзей, и его настоящих врагов, и посреди шума и суеты, которые его окружали, он чувствовал себя одиноким в Третьем рейхе» [LF, Exil: 355]. Мировоззренчески Риманн, бесспорно, гораздо ближе к эмигрантам, нежели к наци; об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что в Париже он, несмотря на сопряженные с этим опасности, посещает Траутвайна. В гостях у него «Риманн, после его насколько мрачного, настолько и почтенного су-

ществования в Третьем рейхе, вдвойне наслаждался приятной беззаботностью этого вечера» [LF, Exil: 358]. Для него поездка в Париж — это «четырнадцать дней каникул» [LF, Exil: 362], а беседа с Зеппом — возможность «говорить ... с человеком, а не ... со следователем или полицейским агентом» [LF, Exil: 362]. Траутвайн принадлежит к кругу его изгнанных из страны «настоящих друзей и настоящих врагов», и для Риманна было бы наиболее логичным быть изгнанным вместе с ними. Решение остаться в Германии не позволяет герою жить такой же полноценной творческой жизнью, какой живет Зепп в период работы над «Залом ожидания». Встреча с Риманном убеждает Траутвайна в правильности его решения покинуть Германию: «Да, этот человек весь стал другим, он был изнуренным, обессиленным, его жизненная сила была уничтожена. И если раньше Траутвайн иногда в глубине души завидовал Риманну, что тот смог остаться в Германии и делать музыку там, то теперь он не чувствовал ничего, кроме жалости к другу. Он был рад, что сам вовремя покинул больную страну и спас свою душу» [LF, Exil: 364]. Риманн, несмотря на «титуты и почести», оказывается менее состоятелен как музыкант, чем эмигрант Траутвайн. В то время как первый «чувствовал себя одиноким в Третьем рейхе» [LF, Exil: 355], Траутвайн «чувствует себя в Париже даже счастливее, чем в Германии» [LF, Exil: 14].

К числу персонажей второго типа, аксиологические ориентиры которых совпадают с центробежной логикой пространства эмиграции, принадлежат, помимо Траутвайна, Гингольд, Ганс Траутвайн, Вольгемут, Элли Френкель (переход границы как составляющая сюжетных линий героев первого плана рассмотрен в предыдущей главе). Доктор Вольгемут уезжает из Парижа в Лондон (который является частью окраинного «кольца» пространства эмиграции, свободного от экспансии наци) и открывает там клинику, где успешно практикует. Элли Френкель, приехавшая в Лондон в качестве его ассистентки, выходит замуж за англичанина и получает гражданство. Ганс Траутвайн уезжает в СССР и, в соответствии со своим призванием, становится там архитектором — причем переезд Ганса, разработанный в романе наиболее подробно, изображен именно как выход из мира «мертвых» в мир «живых».

Издатель РН Гингольд, «вытесненный» из Третьего рейха, осознает происходящее в первую очередь в его финансовом «измерении»: «Но большая часть принадлежала тем иностранным обществам, в которые он превратился, и в этом образе он вел сейчас из Парижа свою частную войну против рейха, чтобы вытащить оттуда из своих денег как можно больше» [LF, Exil: 338]. Его младшая дочь Ида и ее муж Бенедикт Перлес проживают в Берлине, поскольку Перлес ведет там дела Гингольда, а Ида обучается пению и придает этому очень большое значение. Когда агент Визенера Ляйзеганг пытается добиться от Гингольда изменений в редакционной политике РН, тот осознает, какую угрозу это представляет для дочери и зятя: «В этот раз наци еще не тронули его зятя; но если господин Гингольд отошлет его обратно, чтобы он дальше вел его дела в Берлине, второй раз они его уже не выпустят, пока господин Гингольд не выполнит свой договор» [LF, Exil: 398]. Гингольд понимает, что позволить Перлесам вернуться в Берлин было ошибкой с его стороны, «его долгом было удержать их в Париже, не отпускать их обратно к древнему злу. Он должен был закалить свое сердце против просьб своей дочери Иды, он должен был остаться сильным и не позволять, чтобы они оба снова подвергали себя опасности» [LF, Exil: 476]. Неразумное решение Перлесов вернуться в Берлин (вопреки предостережениям Гингольда) приводит к аресту Иды, и Гингольду удается добиться ее освобождения только ценой отказа от издания газеты; после этого Перлесы окончательно покидают Берлин. Таким образом, Гингольд, даже с учетом его «частной войны против рейха», подчиняется общей центробежной установке пространства эмиграции, стремясь максимально удалить от его темного центра себя самого, своих близких и свое состояние. По этой причине Гингольда также можно отнести к числу успешных героев-эмигрантов, которые отдаляются от мира мертвых, а не сближаются с ним (как это делают находящиеся «лицом к Германии» Анна, Рингсайс, Риманн).

Нестационарное пространство с расширяющейся центральной темной зоной «обязывает» героев двигаться в строго определенном направлении — от центра к окраине пространства эмиграции, а для этого, в свою очередь, им необходимо привести свою систему ценно-

стей в соответствие с аксиологией этого пространства. Сопротивление данному центробежному вектору и стремление вернуться в покинутый центр делает героев несостоятельными и закрепляет их принадлежность к миру «мертвых» (которая в большей или меньшей степени присуща всем героям-эмигрантам). Те же герои, кто внутренне согласен с центробежным движением в пространстве эмиграции, — у Фейхтвангера это, в первую очередь, Ганс и Зепп Траутвайны — получают возможность в том или ином виде перейти его границу и войти в мир «живых».

Здесь также имеет место решающее влияние пространственной динамики на ход сюжета. Расширение центральной зоны пространства вынуждает героев-эмигрантов определяться с выбором пространственно-специфичных ценностных ориентиров; их дальнейшая судьба определяется этим выбором. Движение сюжета романа «Изгнание» определяется динамическими процессами в пространстве эмиграции: перемещения героев, совершаемый ими ценностный выбор и его последствия (центробежно или центростремительно ориентированная картина мира) — все это детерминировано расширением располагающегося в центре «темного мира», то есть пространственной динамикой.

Аналогичные явления представлены в романе Клауса Манна «Вулкан», где центральный «темный» участок пространства, образуемый Третьим рейхом, действует на эмигрантов с выталкивающей силой, побуждая удаляться от него на все более значительное расстояние. В частности, решение Марион фон Каммер об эмиграции описано в следующих выражениях: «Что до Марион, то для нее эмиграция была чем-то само собой разумеющимся. Не стоило сомневаться в том, что отныне ее свобода и, возможно, даже жизнь были в Германии под угрозой; отвращение и ненависть *гнали ее прочь*» [КМ, Vulkan: 19; выделено мной. — А. П.]. О своем учителе, профессоре Бенъямине Абеле, Давид Дойч говорит так: «Моего старого Абеля — саму безобидность — *гонят* в изгнание» [КМ, Vulkan: 107; выделено мной. — А. П.]. Сам Абель считает: «Меня *вышвырнули* из Германии» [КМ, Vulkan: 114; выделено мной. — А. П.]. Очевидна «выталкивающая» семантика глаголов и глагольных выражений, выбранных автором для описания мотивов отъезда героев из Третьего рейха.

Основное направление пространственных преобразований в пространстве эмиграции — расширение границ центральной территории за счет периферийных зон — обусловлено экспансионистскими намерениями Третьего рейха; этот процесс также представляет собой инверсию соответствующих процессов, происходящих в мифологическом пространстве.

В масштабе всей Европы расширение темного мира проявляется в том, что Германия подчиняет своему влиянию прилегающие к ней территории и за счет этого «увеличивается». Одним из мотивов бегства Дитера (героя второго плана) из Рейха становится нежелание содействовать этому процессу — «потому что Рейх должен стать *еще больше*» [КМ, Vulkan: 541; выделено мной. — А. П.], «чтобы эта каторжная тюрьма стала *еще больше*» [КМ, Vulkan: 551; выделено мной. — А. П.].

Одним из первых объектов территориальных притязаний Третьего рейха становится Заар. Непосредственное присоединение этого участка первого «кольца» к Германии происходит в 1935 году, и это выталкивает оттуда новую волну эмигрантов: «Год 1935 еще не успел состариться, а уже прибывали все новые беженцы. Это были те, кто в свое время в Зааре агитировал против присоединения этой области к Третьему рейху. Заар стал немецким. Гитлер праздновал триумф» [КМ, Vulkan: 196–197]. По этому поводу эмигранты задаются вопросами о пределах немецкой экспансии: «Как далеко должны зайти наци, чтобы Англия и Франция потеряли терпение? Где-то же должна быть граница, — думали они все. Остановится ли перед ней Гитлер? <...> Некоторые считали: граница — это Австрия. Вену он не получит. Другие оставались скептическими: Англия пожертвует и Веной ради своего дорогого мира. <...> И тут чехи объявляли: если нет никакой другой границы — то нашу он не перешагнет» [КМ, Vulkan: 197]; «Как далеко уже продвинулись разбойники? Какие местности сейчас подвергаются бомбардировкам? <...> Предпримет ли Англия серьезные санкции против агрессоров?» [КМ, Vulkan: 198]. Следующим объектом территориальных притязаний Третьего рейха становится Австрия: «Наци хотели иметь Австрию» [КМ, Vulkan: 196] — позже эта страна становится частью Германии, «Восточной маркой»

(Ostmark). Австрия не становится для немецких экспансионистских устремлений непреодолимой границей: она «не оборонялась, во Франции был правительственный кризис, Европа наблюдала с почтительным напряжением исторические процессы, фюрер и дуче обменивались радостными телеграммами» [КМ, Vulkan: 493]. Марион предсказывает и дальнейшее расширение немецкой территории в Европе: «Прага падет! <...> Франция и Англия будут защищать Чехословакию так же слабо, как они защищали бедную Австрию» [КМ, Vulkan: 506].

Расширение центральной, «темной» зоны пространства эмиграции проявляется не только в глобальном «измерении» — основным из таких «больших» событий является присоединение Заара и Австрии к Германии, — но и в ряде событий «маленьких», которые в то же время укладываются в основную тенденцию пространственной динамики в романе.

И центральные, и периферийные персонажи романа переживают ситуации, которые являются составляющими процесса расширения темного мира. В частности, прибывшие из Германии молодые рабочие-социалисты, ученики Тео Хуммлера, жалуются ему «на легковесие рабочих; ... что они позволяли совращать себя любой ложью, преподносимой каким-нибудь болтуном. “Я знаю очень многих, которые были с нами или с коммунистами, а теперь носят в петлице свастику”» [КМ, Vulkan: 139]. Превращение бывших оппонентов национал-социалистического режима в его сторонников как результат пропаганды тоже является составляющей процесса расширения центральной «темной» зоны пространства эмиграции. Осознавая, что этот процесс идет, Тео Хуммлер декларирует необходимость идеологического воздействия на «*пока еще* цивилизованные, *еще* демократические нации» [КМ, Vulkan: 140; выделено мной. — А. П.]. По словам Ангела, показывающего Кикжу бегство Дитера из рейха через швейцарскую границу, «прекрасная Швейцария *пока еще* остается свободной» [КМ, Vulkan: 538; выделено мной. — А. П.].

Чем больше расширяется темный мир, тем менее пригодным для жизни становится первое «кольцо» пространства эмиграции. Вена, уже захваченная немецким влиянием незадолго до присоединения Австрии

к Третьему рейху (1937, 2-я часть романа), становится для Абеля «разочарованием... Воздух клерикальной диктатуры был спертым и гнилым; борьба против наступающего национал-социализма велась неправильно и боязливо» [КМ, Vulkan: 362] — первоначально принадлежащая к числу стран первого «кольца» Австрия еще до официального присоединения к рейху попадает в зону его влияния и в глазах эмигранта перестает быть достаточно безопасной для проживания там. Эти процессы обретают свое логичное завершение во время присоединения, когда «Вена зловеще изменилась: за одну ночь, без перехода и подготовки, она приобрела чужое и устрашающее лицо. Повсюду развевались флаги со свастикой... <...> “Убийцы... — подавленно думал господин Бернхайм в своем лимузине. — Все они выглядят убийцами. Что стало с моей прекрасной, благочестивой, консервативной Веной?” Даже песни, которые распевались, звучали жутко» [КМ, Vulkan: 494]. Присоединение к Германии делает Австрию частью темного мира, его границы снова раздвигаются, как это было и в случае с Зааром, и «прекрасная» Вена становится «чужой и устрашающей». Появляется *Großdeutschland* ‘большая Германия’ [КМ, Vulkan: 538], Австрия становится ее провинцией — «Восточной маркой» [КМ, Vulkan: 538]. На этом этапе новая волна эмигрантов уже четко осознает: «Что еще им было делать в Европе?» [КМ, Vulkan: 502], — и сразу старается «добыть себе визы и билеты на корабль для переезда через океан» [КМ, Vulkan: 502], не задерживаясь в Европе.

Одна из слушательниц Марион, которая намерена уехать в Эквадор, обобщая эти процессы, считает, что «Европе конец, она погибла» [КМ, Vulkan: 230]. Когда в конце первой части романа эмигрант Бобби Зедельмайер вынужден закрыть свой бар в Париже, он рассказывает о своих дальнейших планах, делая акцент на том, что Европа перестала быть подходящим для него местом: «Европа вообще становится слишком тесной! Я сыт ею по горло. <...> Я хочу уехать в Китай. <...> В Шанхай. <...> Дальний Восток — моя давняя мечта. Там я совершенно точно найду свое счастье...» [КМ, Vulkan: 185]. Руководитель комитета помощи евреям господин Натан считает, что ситуация в Европе стала «безнадежной» [КМ, Vulkan: 372]. Майорка, считавшаяся «самым мирным островом, беззаботным маленьким раем,

расположенным очень далеко от шума и опасностей мира» [КМ, Vulkan: 276], переживает вторжение сил итальянского фашизма, налет «бомбардировщиков, изготовленных в Италии и управляемых итальянскими пилотами» [КМ, Vulkan: 276]; причем итальянская армия оказывается здесь частью того зла, которое представлено в романе национал-социалистическим государством: массовыми арестами на Майорке руководят наделенные равными правами «пруссский чиновник» и «римский офицер» [КМ, Vulkan: 277]. Богатый немецкий эмигрант Зигфрид Бернхайм вынужден спешно бежать с острова, оставив принадлежащую ему виллу на произвол судьбы — иначе «он не мог быть спокоен за свою жизнь» [КМ, Vulkan: 278]. В третьей части романа, которая во временном отношении приурочена к 1937–1938 годам, Европа уже объявлена цивилизацией, на которой «лежит проклятие» [КМ, Vulkan: 484]. Эмигранты, которые просят у проживающих в Америке знакомых необходимых им для переезда финансовых гарантий, употребляют по отношению к не-немецкой Европе те же слова, что использовались для характеристики Третьего рейха: «Я задохнусь здесь!» [КМ, Vulkan: 505] (о Европе) — «Я должен был уехать, потому что иначе я бы задохнулся!» [КМ, Vulkan: 551] (Дитер о Германии); отсюда видно, насколько Европа к 1938 году уже уподоблена Германии, подчинена ее влиянию, периферийное пространство ассимилировано центром.

Лейтмотивом «ухудшения» пространства первого «кольца» становится в романе предчувствие надвигающейся катастрофы — мировой войны: «Никто не знает, что случится в Европе в ближайшее время. Завтра дело может дойти до войны между Англией и Италией — то есть до всеобщей катастрофы. Во Франции уже сейчас почти что идет гражданская война» [КМ, Vulkan: 265]. Кикжу на политическом собрании описывает «апокалиптические картины» и «тот ад, который сейчас подготавливается» [КМ, Vulkan: 379]. «Подготовка тотальной войны» [КМ, Vulkan: 484] влечет за собой «большой возврат к варварству», «ужасающее возвращение в ночь и смерть» [КМ, Vulkan: 484–485]. Наци видят свою задачу в том, чтобы «распространять адский шум» и «сделать землю адом» [КМ, Vulkan: 485]. Европа становится «больным континентом» [КМ, Vulkan: 505], который «не хотел

больше предоставлять эмигрантам жизненное пространство» [KM, Vulkan: 505]; соответственно, для них «Америка была надеждой» [KM, Vulkan: 505]. В итоге герои, первоначально вытесненные из Третьего рейха установившимся там национал-социалистическим режимом, затем «выталкиваются» и из Европы, которая становится для них «слишком тесной» и непригодной для жизни, хотя первоначально представляла собой спасительную альтернативу жизни в Германии. Можно сказать, что пространство первого «кольца» «ухудшается» и «портится» — и это является, в первую очередь, следствием немецкой экспансии на прилегающие территории.

Если самым фактом возникновения темного мира (установление в Германии национал-социалистического режима) эмигранты выталкиваются в пространство первого «кольца», то расширение этого темного мира становится причиной дальнейшего вытеснения героев-эмигрантов — из первого «кольца» во второе.

В этом контексте следует рассмотреть эпизод конфликта Бенямина Абеля с Феликсом Вольфритцем. В Голландии, проживая в пансионе *Huize Mozart*, Абель вынужден терпеть соседство наци — Феликса Вольфритца, брата хозяйки, который каждое утро включает государственный гимн. При попытке договориться с Вольфритцем об ограничении громкости прослушивания гимна Абель сталкивается с агрессивной реакцией последнего: «Только этого мне не хватало! Еврей хочет запретить мне включать гимн моего отчества в моей комнате. Какая безграничная дерзость! У нас все еще поступают с евреями слишком мягко! Как только они оказываются за границей, они теряют всякий стыд!» [KM, Vulkan: 135]. Защитить себя от оскорблений со стороны наци Абель не может, хотя и находится за пределами рейха. Конфликт заканчивается тем, что он вынужден уехать из пансиона. Здесь происходит вытеснение героя-эмигранта представителем мира наци — то есть в микромасштабе повторяется глобальный процесс присвоения Третьим рейхом периферийных по отношению к нему областей Европы и оттеснения эмигрантов все дальше к окраинам пространства эмиграции.

Изложение данного эпизода К. Манн предваряет следующими словами: «Кто знает, как долго Абель просидел бы в *Huize Mozart*,

никуда не двигаясь, если бы маленькое, но фатальное и будоражащее происшествие не заставило его прийти к решению изменить свою жизнь, начать движение, действовать» [КМ, Vulkan: 134]. Эмигрантская биография героя завершается впоследствии в Америке, где он работает в университете, пользуется заслуженным уважением, создает семью и не имеет никакого желания возвращаться в Европу. Поэтому можно утверждать, что в том «толчке», который дает ему инцидент в пансионе *Huize Mozart*, заключена выталкивающая сила, возникшая в пространстве эмиграции из-за экспансионистских устремлений его центрального участка. Подобно тому как Германия присваивает себе соседние страны, наци Вольфритц «присваивает» себе амстердамский пансион, а эмигранта Абеля оттуда вытесняет.

Читая лекции в различных университетах Европы в качестве приглашенного профессора, Абель сталкивается с различными трудностями, имеющими «немецкое» происхождение. Его лекции в университетах Дании, Норвегии и Швеции вызывают недовольство немецких дипломатических ведомств: «Представительства Третьего рейха уже начали торжественно-обиженно протестовать против “бесстыдной антинемецкой агитации” этого агрессивного ученого — после чего официальная скандинавская сторона дала ему понять, что ему следует быть осторожнее» [КМ, Vulkan: 362]. Этот случай «побудил Абеля положительно ответить на почтительное послание из США» [КМ, Vulkan: 362].

С аналогичными явлениями сталкивается Марион во время своего турне по Европе (в ходе которого она читает фрагменты классической и современной немецкой прозы и поэзии, подбирая их так, чтобы сформировать у зрителей однозначно негативное отношение к режиму наци): «В Вене ей не разрешили выступать, потому что австрийское правительство считалось с реакцией на это Третьего рейха. В Цюрихе фашистски настроенные студенты устроили скандал, когда она читала стихотворение автора, убитого в немецком концентрационном лагере. Полиция выставила нарушителей покоя, — про которых позже выяснилось, что они получили деньги от немецкого консульства, — из зала. После этого случая у Марион всегда были проблемы с тем, чтобы получить разрешение на работу в Швейцарии;

некоторые особо осторожные кантоны отказывали ей. Не только в Швейцарии, но и в Чехословакии и Голландии чиновники интересовались выбором стихотворений, которые она собиралась читать. Повсюду стремились избежать проблем с раздражительными немецкими посольствами или консульствами» [КМ, Vulkan: 227–228]. Марион встречается, таким образом, с многочисленными препятствиями «немецкого» происхождения. Те страны, в которых она выступает, формально территорией Германии не являются, но в том, что касается ее гастролей, проводят волю Третьего рейха, т. к. уже частично перешли в зону его влияния.

Ганс Шютте и его друг Эрнст, проживающие в Праге, тоже вытесняются оттуда из-за немецкого вмешательства: на них «пожаловалось пражским властям дипломатическое представительство Третьего рейха» [КМ, Vulkan: 195], и они покидают Чехословакию, чувствуя, что «воздух сгущается» [КМ, Vulkan: 195]. Точно так же они не могут себе позволить задержаться в Австрии, поскольку под немецким влиянием — «особенно сейчас», когда уже идет речь о присоединении этой страны к рейху, — ее жители были «особо неблагоприятны к подозрительным товарищам вроде них — беспаспортному сброду, эмигрантскому отребью» [КМ, Vulkan: 198], — то есть в данном случае мы снова наблюдаем действие механизмов выталкивания героев-эмигрантов по направлению к окраинам пространства эмиграции: выталкивание всегда обусловлено немецким влиянием.

Описанные динамические процессы в пространстве эмиграции имеют в романах К. Манна (чего нет ни у Ремарка, ни у Фейхтвангера) еще одно следствие: среди эмигрантов выделяется особая группа персонажей, которые берут на себя функцию сопротивления экспансии немецкого «варварства» [КМ, Vulkan: 255]. В свете дифференциации «разумных» и «неразумных» участков в пространстве эмиграции можно говорить о том, что «цивилизованные» периферийные зоны пространства порождают культурных героев — их функцию выполняют те из эмигрантов, которые участвуют в борьбе против наци, сопряженной с нелегальными поездками в Германию с целью пропаганды, распространения запрещенного материала и т. п. Функции культурного героя — «защитить род людской и вообще весь мир че-

ловеческий от злых чудовищ, которые либо воплощают в своем образе гибель мира, либо грозят разрушить только что сотворенный мир и снова ввергнуть его в первозданный хаос»¹; такую же угрозу для разумного мира создает расширяющееся национал-социалистическое государство.

Подобно тому как культурные герои отправляются в дикие земли, которые функционально близки подземному миру, поскольку и туда, и туда вытеснен остаточный хаос², работающая в Германии нелегальная оппозиция ведет, по определению К. Манна, «подземную, тайную борьбу» [КМ, Vulkan: 198]. В романе «Вулкан», в отличие от «Бегства на север» (где судьба двух культурных героев однозначно находится в центре авторского внимания), центральные персонажи — кроме Марион фон Каммер в определенный период ее жизни — слабо связаны с этим феноменом. Однако при этом в числе периферийных персонажей культурные герои присутствуют — в частности, в четвертой главе первой части романа появляются «молодые рабочие-социалисты, которые бежали сюда через Страсбург. В Берлине они были учениками Тео Хуммлера» [КМ, Vulkan: 139]. Они обсуждают с Хуммлером свои удачи и неудачи в деле антинацистской пропаганды среди рабочих, и он говорит следующее: «Наше дело — *просвещать* их, и не один раз, а сотни раз. Для этого в Германии находятся те из наших людей, которые действительно что-то знают и чему-то научились. И вы для этого здесь, юноши! <...> Вы должны получить хороший материал, когда поедете обратно в Германию!» [КМ, Vulkan: 139; выделено мной. — А. П.]. Задача всех этих персонажей заключается в «просвещении» немецких рабочих, в том, чтобы «переправлять туда разъяснения, предупреждения и призывы к непрерывному сопротивлению» [КМ, Vulkan: 140], «действовать в просветительском, пропагандистском ключе» [КМ, Vulkan: 140], то есть — в мифологической перспективе — в распространении разума и порядка на не охваченные цивилизацией терри-

¹ Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь. — СПб., 2002. — С. 175–176.

² См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 212.

тории; вследствие этого, несмотря на то что это персонажи второго плана, можно утверждать, что они имеют статус культурных героев.

Марион фон Каммер в период ее турне по европейским странам тоже выступает в роли культурного героя. Об этом свидетельствуют получаемые ею письма «от немцев — врагов режима наци, которые вынуждены были терпеть его в рейхе и только на короткое время оказывались за границей. “Мы начали ненавидеть свою родину, — писали они. — Та Германия, в которой мы живем, достойна ненависти. Вы снова напомнили нам о другой Германии, вживую показали нам лучшую Германию”» [КМ, Vulkan: 230]. Считая немцев — сторонников Гитлера — «ничего не понимающими и глупыми», Марион говорит о своей и своих единомышленников миссии — «их воспитывать» [КМ, Vulkan: 263]. Приобщение немцев к эмигрантскому видению мира и эмигрантской оценке происходящего в Германии в контексте мифологической семантики пространства эмиграции является приобщением к разуму и культуре — и это делает Марион культурным героем.

Таким образом, логика центробежно ориентированного пространства эмиграции предписывает героям движение в строго определенном направлении, поэтапно «выталкивая» их сначала из «темного» центра, средоточия хаоса и неразумия, к европейской периферии, а затем из Европы — в окраинные участки пространства эмиграции. При этом второй этап данного процесса — вытеснение эмигрантов из первого во второе «кольцо» — напрямую обусловлен расширением немецкой территории и немецкого влияния, агрессивной экспансией Третьего рейха, и находит свое выражение как в процессах исторического масштаба, так и в событиях частной жизни героев-эмигрантов, которые в той или иной форме вытесняются либо персонально героями-наци, либо под воздействием усилившегося немецкого влияния.

§ 5. Катарсис в сюжете эмигрантского романа

Напомним, что катарсис, который у разных теоретиков обозначается также терминами «восстановление договора», «медиация», «компенсация» и др., мы связываем с категорией «мир героя» и по-

нимаем как ликвидацию недостачи в частном мире одного или нескольких персонажей. При сопоставлении данных, полученных при анализе комплекса перехода границы в эмигрантском романе, с выявленными закономерности влияния структуры пространства и происходящих в нем динамических процессов на формирование сюжета обнаруживается следующая закономерность: завершение сюжетной линии того или иного героя «ликвидацией недостачи», необходимым условием которого является переход границы и перемещение в окраинное «кольцо», *связано в пространственном отношении не с возвращением в исходную точку (как в циклическом сюжете), а с максимальным удалением от нее.* Циклическая модель «путешествия туда и обратно» в эмигрантском романе разворачивается в «путешествие из центра на окраину» — при сохранении всех «событийных» закономерностей циклического сюжета, т. е. при полной реализации схемы «потеря — поиски — обретение».

В связи с этим термин «циклическая схема», который значим для теоретического осмысления сюжетологии эмигрантского романа, применять к сюжету данного типа повествования нельзя. Поэтому мы предлагаем в качестве альтернативы ему термин «катарсический сюжет», в котором схема «потеря — поиски — обретение» разворачивается в рамках «путешествия из центра на окраину» и катарсис обеспечивается не возвращением, а прибытием в окраинное «кольцо».

В свете обращения к категории «мир героя» следует — дополнительно к термину «катарсический сюжет» — ввести понятие «катарсическая сюжетная линия»; это связано с тем, что в ряде случаев («Вулкан» К. Манна, «Изгнание» Л. Фейхтвангера «американские» романы Э. М. Ремарка) в эмигрантском романе разворачивается не одна, а несколько параллельных сюжетных линий, которые могут содержать в себе основанный на переходе границы компенсирующий событийный комплекс или быть его лишены.

При этом изучаемые романы отличаются разной степенью «итоговой» катарсичности в зависимости от того, какие сюжетные линии являются в них смысловыми доминантами. Кроме того, эмигрантская пенталогия Э. М. Ремарка дает возможность проследить эволюцию поэтики сюжета у данного автора.

1. Романы с катарсическим сюжетом

В число произведений, сюжеты которых могут быть квалифицированы как катарсические, попадает большинство рассматриваемых эмигрантских романов. Сюда можно отнести «Бегство на север» К. Манна, поскольку в нем представлена одна сюжетная линия, которая включает в себя подготовленный двумя жертвоприношениями переход границы и завершается медиацией.

Роман «Изгнание» также демонстрирует катарсическое завершение главных (Зепп и Ганс Траутвайны), а также второстепенных (Элли Френкель) сюжетных линий, что обусловлено фактом перехода границы этими героями. Однако, помимо этого, Фейхтвангер моделирует и ряд параллельных основному сюжетов, которые не представляют собой полноценное развертывание эмигрантской биографии, не связаны прямо с переходом границы, но тем не менее содержат в себе функции-корреляты «расторжение договора» и «восстановление договора».

Одну из таких линий образуют взаимоотношения доктора Вольгемута и Герке. В первой части романа Вольгемут — талантливый зубной врач, эмигрировавший из Германии и живущий в Париже, — за очень большие деньги (которые потом тратит на поддержку нуждающихся эмигрантов) вставляет высокопоставленному нацисту Герке красивые искусственные зубы взамен его собственных, маленьких и кривых. Чтобы достать нужное количество денег, Герке обращается в банк, где ему отказывают, считая его положение в посольстве пошатнувшимся. Для укрепления своего положения он организует похищение Беньямина, и впоследствии Вольгемут догадывается, что проведенная им операция связана с похищением журналиста: «Он смутно догадывался, что между лечением зубов и похищением Фридриха Беньямина существовала взаимосвязь. Веских доказательств у него, конечно, не было, только неприятные догадки» [LF, Exil: 753]. В этом смысле Вольгемут является косвенным виновником возникновения той недостачи, ликвидацией которой впоследствии занимается Зепп Траутвайн.

В последней части романа на Герке совершено покушение, в ре-

зультате которого серьезно повреждены его искусственные зубы. Он снова обращается к Вольгемуту, который уже проживает в Лондоне, и доктор отказывается делать повторную операцию: «Даже если вы вместо каждого тогдашнего франка выложите мне добрый английский фунт, ... я и пальцем больше не пошевелю ради вашей драгоценной физиономии» [LF, Exil: 756]. На этом этапе герой исправляет свою ошибку, и данные сюжетные функции — согласие и отказ — демонстрируют практически идеальную «симметрию» по отношению друг к другу.

Еще один случай медиации представляет собой сюжетная линия, связанная с другими персонажами романа «Изгнание», — Гарри Майзелем и Раулем де Шассефьером. Сюжетные линии Гарри и Рауля на протяжении большей части романа развиваются независимо друг от друга и только в последней его книге связываются в единое целое. Гарри Майзель, 19-летний эмигрант из Германии, живет в эмигрантском бараке и занимается литературным творчеством — особую роль в сюжете романа играет сборник его рассказов «Сонет 66». Гарри принимает предложение своего дальнего родственника из Америки переехать в Огайо и работать у него на фабрике резиновых изделий. Получив почтовый перевод на значительную сумму и билет до Огайо, Гарри вместе со своим соседом по бараку, поэтом Оскаром Чернигом, посещает за вечер несколько питейных заведений, в последнем из которых его убивают.

США, куда намерен навсегда уехать Гарри, является для него качественно другим пространством — окраиной, которая «полностью лишена души» и поэтому «лучше, чем эта Европа, в которой еще живет остаток души» [LF, Exil: 378]. Переезд в Америку сопряжен для Гарри с полным отказом от прежнего образа жизни (убогий барак) и прежних ценностей (литературное творчество), свой отказ от литературы он сравнивает с аналогичным жестом Артюра Рембо [см.: LF, Exil: 613].

Гарри, планируя провести свой последний вечер в Европе указанным образом, придает ему рубежное значение: «Такая “бомба” была хорошим способом попрощаться с Европой и своим прошлым» [LF, Exil: 379–380]. Он осознанно тратит все полученные из Огайо

деньги и остается с «голым билетом в Америку» [LF, Exil: 381], а свои рукописи оставляет в бараке, «высокомерным жестом указывая на свой матрац: “Там внутри лежат остатки моего собрания сочинений”» [LF, Exil: 380]. Для Гарри «остатки собрания сочинений» и деньги, полученные от родственника, являются жертвой, которую он приносит во имя новой жизни в Америке.

Однако после смерти Гарри Оскар Черниг в своих размышлениях приходит к выводу, что смысл его поведения в последний вечер сводился к желанию расстаться не только с деньгами и сочинениями, но и с жизнью: «Гарри Майзель, и только это было существенным, мечтал покинуть этот мир подлости, он хотел попасть дальше, нежели в Америку, он томился по гибели. “Устал я жить и мир оставить рад”. Это было его собственное желание — погибнуть, он разрушил себя сам, и он был прав в том, что не хотел дальше жить в этом бездыханном мире» [LF, Exil: 383]. Это желание смерти побуждает Гарри принести в жертву не только деньги и сочинения, но и себя самого.

Смерть Гарри и сопутствующие ей события оформляются рядом символических деталей. Во-первых, его желание умереть описывается словами «*Er hat sich nach dem Untergang geseht*» [LF, Exil: 383]; упомянутый здесь *Untergang* — это не только ‘гибель’, но и ‘нисхождение’. Выбор слова *Untergang* в данном контексте сигнализирует, что герой хотел не просто умереть, а спуститься в нижний космос, сойти вниз к подземным богам. Во-вторых, символична внешность убийцы Гарри, которая задается следующими характеристиками:

- *ein Kleiner, Hinkender* ‘маленький, хромой’ [LF, Exil: 381];
- *mit einem eckigen, leichenhaften Gesicht und einer schmetternden Stimme* ‘с угловатым, как у покойника лицом и звучным голосом’ [LF, Exil: 381];
- *der Klumpfüßige* ‘косолапый’ [LF, Exil: 382];
- *der Kalkgesichtige, der Klumpfuss* ‘с известковым лицом, косолапый’ [LF, Exil: 382];
- *der Kalkige* ‘известкового цвета’ [LF, Exil: 382];
- *das Leichengesicht* ‘лицо покойника’ [LF, Exil: 382].

Убийца Гарри Майзеля обладает, таким образом, двумя главными чертами: очень бледным лицом, напоминающим лицо мертвеца,

и дефектом походки. Как уже говорилось в связи с Пепе («Вулкан»), белый цвет лица связывает героя со смертью и призраками. Что касается неоднократно упомянутой «косолапости» убийцы, то в мифе различные трудности при ходьбе свидетельствуют о хтоническом происхождении их обладателя: «В мифологии часто бывает, что люди, порожденные землей, выступают в момент своего появления как неспособные ходить или хромающие»¹. Убийца Гарри на символическом языке — существо из земли, призрак из подземного мира, и ряд деталей в его образе сигнализирует о том, что он явился забрать туда самого Гарри. При этом поведение последнего свидетельствует о том, что он ждал и хотел подобного исхода, желая принести себя в жертву подземным богам.

Это жертвоприношение наполняется смыслом в рамках сюжетной линии другого героя — Рауля де Шассефьера, сына Леа и Визенера. Рауль получает в подарок на 18-летие опубликованный посмертно сборник рассказов Гарри Майзеля, который кардинальным образом меняет его жизнь: «Сейчас он знал, что ему нужно делать, что было смыслом его жизни. Его предназначение ясно стояло перед ним. Какое счастье, что судьба оторвала его от этих мелких, отвратительных занятий политикой. Какое счастье, что его отношения с месье Визенером привели к тому, что он послал ему книги. Какое счастье, что он принялся за книги прямо сейчас; потому что так он на день или на два, или даже на неделю раньше, чем мог бы, взялся за чтение этой ценной книги, которая задала направление его будущей жизни» [LF, Exil: 494]. Под впечатлением от рассказов Майзеля Рауль решает посвятить себя литературному творчеству и воспринимает это как начало принципиально нового этапа своей жизни, открытие своего «предназначения». Прочитав первый рассказ Рауля «Волк», его мать Леа де Шассефьер признает наличие у сына литературного таланта: «“Мне жаль, мной мальчик, ... что вещи и люди кажутся тебе такими безрадостными и пустыми. Действительно ли так ужасен мир, в котором ты живешь?” — “Да, это так. ... Но ты не должна спрашивать так. Тебе

¹ Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. — 1970. — № 7. — С. 157.

следовало бы лучше сказать, хорошо ли я изобразил этот мой мир”. — “Да, тебе это удалось”» [LF, Exil: 614].

Приняв решение посвятить себя литературе, Рауль регулярно встречается с Чернигом и, работая над своими текстами, прислушивается к его рекомендациям. Черниг воспринимает его следующим образом: «Чем больше времени он проводил с Раулем, тем больше тот напоминал ему Гарри Майзеля, он вновь обнаруживал в нем тот эстетизирующий нигилизм, который привлекал его в покойном. <...> С одновременно горьким и сладким чувством Черниг внутренне констатировал, что в них [в нем и Рауле] покойный расщеплялся на две части. Сегодняшний Черниг был продолжателем его томления в духе Рембо, стремления жадно хватать жизнь, а в этом его новом молодом друге продолжал жить другой Гарри — зараженный снобизмом, нигилистический художник» [LF, Exil: 612–613]. Черниг, увидевший в Рауле Гарри Майзеля, совершает символический жест: он ведет Рауля в те места, которые в последний раз посетил вместе с Гарри [LF, Exil: 612–613], и «разговаривал сейчас с Раулем в том же то насмешливом, то восхищенном тоне, как раньше говорил с покойным» [LF, Exil: 612]. Смерть Гарри, таким образом, завершается его «воскресением» в Рауле де Шассефьере и его литературной деятельности.

Гибель, к которой Гарри осознанно стремится, происходит вскоре после написания его главного произведения — сборника рассказов «Сонет 66» — и отказа от литературы; выполнив тем самым свою миссию, он приносит себя в жертву ради рождения нового одаренного литератора и символически «воскресает» в нем, подобно тому как пожертвовавший собой Марсель Пуаре воскрес в сыне Марион. «Воскресение» Гарри подтверждается рядом символических деталей, в числе которых — и улавливаемое Чернигом внешнее сходство его и Рауля, и «проигрывание» с последним ситуаций общения с покойным Гарри, и манера Чернига говорить с Раулем так, как он говорил с Гарри. Рауль становится преемником и наследником Майзеля и в смысле литературного творчества, и в смысле места в жизни Чернига; эти события перекликаются с неоднократно повторяемой в романе цитатой из Гёте — *Stirb und werde* ‘умри и возродись’. В рождении Рауля как литератора заключен смысл жертвоприношения Гарри;

сюжетная линия Гарри и Рауля построена по традиционной «компенсирующей» сюжетной схеме, в рамках которой возникающая «нехватка» симметрично компенсируется на этапе ее ликвидации.

Нужно отметить, что в романе встречаются и другие обоснования смерти Гарри Майзеля. В частности, Черниг рассуждает так: «Не известковое лицо погубило Гарри, а то, что за ним стояло: то подлое, то вульгарное, которое по природе своей ненавидит одаренное. Никто не знал это лучше, чем сам Гарри. Он всегда говорил о коварстве и ненависти слабо одаренных душевно по отношению к одаренным. Именно эта ненависть бездарных погубила Гарри» [LF, Exil: 382–383]. Здесь Черниг использует то же самое противопоставление «бездарных» и «одаренных», с помощью которого эмигранты — в том числе сам Гарри — описывают свою оппозиционность нацистам: «Восхождение наци — не что иное, как удавшееся восстание бездарных против одаренных» [LF, Exil: 283]. В таком контексте смерть Гарри оказывается прямым следствием экспансии темного мира — мира «бездарных», сосредоточенного в границах Третьего рейха.

Ганс Траутвайн видит причины гибели Майзеля в другом. Он «думал о Гарри Майзеле, который, несмотря на свою силу и талант, погиб, потому что не смог решиться присоединиться к целому» [LF, Exil: 441]. В основе такой версии причины смерти Гарри лежат симпатии героя к коллективистской идеологии и Советскому Союзу — государству, которое эту идеологию культивировало. Принято считать, что в романе «Изгнание» именно Ганс Траутвайн — наделенный, подобно самому Фейхтвангеру, симпатиями по адресу Советского Союза и существующего там политического строя, — является выразителем авторских взглядов¹. Соответственно, выраженная в словах Ганса авторская точка зрения на причины гибели Гарри не поддерживается символическим наполнением эпизода его смерти. В реплике героя, чьи слова можно считать аналогом прямого авторского слова, объявляется, что Гарри погиб из-за несформированности коллективистского сознания, непонимания необходимости «присо-

¹ См., например: Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Лики времени. — М., 1969. — С. 303.

единиться к целому»; эта версия стала основной и транслировалась практически во всех работах, посвященных «Изгнанию». Так, Б. Л. Сучков настаивает на том, что Гарри Майзель «терпит духовный крах» потому, что он «замкнулся в индивидуалистически-нигилистическом неприятии мира»¹. По мнению критика, смерть Гарри «символична, как символична судьба и другого апостола индивидуализма — поэта Чернига, нашедшего успокоение в мещанском благополучии»²; ее символическое значение связано с осознанием Зеппом Траутвайном «мещанской природы индивидуалистического мировосприятия» и «близящейся гибели буржуазного мира»³. С нашей точки зрения, смерть Гарри действительно символична, но сопровождающая ее символическая образность не «поддерживает» версию о гибели героя из-за его индивидуализма; символические детали придают этому событию статус жертвоприношения, которое обеспечивает медиацию в частном мире героев.

В связи с трилогией «Зал ожидания» Э. Хильшер приводит интересный факт: «Автор предполагал завершить эпопею книгой “Возвращение”. Его замысел остался неосуществленным. Он умер в Калифорнии в 1958 году. Зато перед смертью он собрал у себя беспокойных эмигрантов Ксенофонта, Овидия, Макиавелли и Виктора Гюго, чтобы дать им жизнь в своей художественной прозе. Не написав больше ничего, он неожиданно создал символ»⁴. Теоретически произведение о возвращении эмигрантов на родину могло быть выстроенно как роман с некатарсическим сюжетом — подобно тому, как у Ремарка возвращаются в Европу герои, не пережившие переход границы и восстановление порядка в своем частном мире; возвращение приносит им разочарование и углубляет душевный кризис. Другим возможным вариантом построения романа о возвращении является

¹ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т.. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 357.

² Там же. — С. 357.

³ Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т.. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 357.

⁴ Хильшер Э. Из «Зала ожидания» в поезд на Москву: О Лионе Фейхтвангере // Хильшер Э. Поэтические картины мира. — М., 1979. — С. 189.

использование циклического сюжета, в рамках которого именно с актом возвращения связана подлинная медиация, — этого не наблюдается ни у Манна, ни у Ремарка. Однако имеющееся литературное наследие Фейхтвангера позволяет говорить об обращении именно к катарсическому, но не к циклическому сюжету.

В романе К. Манна «Вулкан» также наблюдаются параллельные основным (в рамках которых функциями-коррелятами «недостача» и «ликвидация недостатка» являются «европейские» травмы и их компенсация в США или французских колониях у Марион, Абея и Давида) катарсические линии. Одна из них связана с персонажем по имени Дитер. Читатель не имеет возможности наблюдать за его эволюцией, однако Дитер выведен в романе в композиционно «сильных» его частях — прологе, последней главе и эпилоге. В прологе романа он пишет письмо своему другу Карлу, который уехал в Париж из-за принципиального несогласия с происходящим в Германии, и упрекает его в следующих выражениях: «Наше место здесь. Здесь мы должны проявить себя, здесь мы должны бороться, здесь в нас нуждаются» [КМ, Vulkan: 9–10]. К установлению в Германии национал-социалистического режима Дитер относится в целом положительно: «В Германии веет новый дух. Никто еще не знает, что из этого получится; но из этого может выйти что-то великое. Молодые люди внезапно обрели совсем другие, новые, сияющие лица, говорит мой старик» [КМ, Vulkan: 9]. Второй раз этот герой появляется в эпилоге: он нелегально переходит немецко-швейцарскую границу, дезертируя из армии рейха и надеясь начать за пределами страны эмигрантскую жизнь. Возможность таких изменений в установках героя заложена изначально, так как, по его же собственным словам, он не является фанатиком: «Я не наци, и я признаю, что в последние несколько месяцев случилось много ужасного, ... но вскоре все должно стать другим» [КМ, Vulkan: 8]. Это обстоятельство и позволяет Дитеру впоследствии осознать истинную природу режима и принять решение покинуть страну.

В 1938 году герой тайно покидает Германию через швейцарскую границу, и наблюдающий за этим Ангел рассказывает Кикжу его историю: «Сначала он был за наци, хотя и с определенными оговорка-

ми. Он ругался на эмигрантов, и писал довольно обидные письма друзьям, которые покинули страну. Это было в 1933 году. Тогда он хотел предоставить себя в распоряжение нового государства, он был полон добрых намерений, ничего не знал, был ко всему готов. Как много времени прошло, прежде чем у него открылись глаза!» [КМ, Vulkan: 539]. И, поскольку у героя действительно «открылись глаза», Ангел дает ему силы, уверенность в том, что «самое трудное позади» [КМ, Vulkan: 542], и показывает дорогу к Праге. эпилог, как и пролог, представляет собой письмо Дитера Карлу, в котором герой уже предстает как носитель эмигрантского мироощущения: здесь тоже имеет место симметричное построение сюжетных функций.

Другой сюжетной линией, демонстрирующей действие механизмов компенсации, является линия Кикжу — проживающего в Европе бразильца. Этот герой, формально не принадлежа к сообществу немецких эмигрантов, тем не менее чувствует свое глубинное родство с ними: «У меня нет дома. Я слишком долго прожил с теми, кто не имеет родины, — я принадлежу к ним, они мои братья» [КМ, Vulkan: 514]; «Хотя я, собственно, не вполне отношусь к эмигрантам, я тем не менее чувствую себя в очень большой степени принадлежащим к их кругу» [КМ, Vulkan: 517]. Кикжу проходит посвящение дважды, и каждый раз оно демонстрирует очень точное соответствие ходу и смыслу обряда инициации в том виде, в каком он описан В. Я. Проппом.

По Проппу, инициация стала обрядовой основой определенной категории фольклорных текстов, а именно — волшебных сказок. Ее смысл заключается в том, что «юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным членом его и приобретал право вступления в брак. Такова социальная функция этого обряда»¹. «Пропуском» в мир взрослых мужчин становится сакральное знание, получаемое в ходе инициации и отделяющее посвященного от тех, кто этим знанием не владеет, — женщин и детей. Получение этих знаний становится возможным благодаря посещению мира мертвых: «Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь вос-

¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000. — С. 39.

кресал уже новым человеком. Это — так называемая временная смерть»¹; М. Элиаде акцентирует в этой связи происходящее в ходе инициации «превращение неофита в эмбрион с его последующим рождением заново»². В ходе инициации «посвящаемый якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес»³; «Весь обряд посвящения представляет собой нисхождение в преисподнюю. То, что происходило с посвящаемыми, происходило и с умершими»⁴.

Обряд инициации нашел свое отражение, в первую очередь, в фольклорной волшебной сказке, но на его основе формируется и сюжет — или отдельные его части — и в ряде авторских литературных текстов. В романе «Вулкан» героем, проходящим посвящение, становится Кикжу. Оба раза это связано с появлением «Ангела тех, кто лишен родины» (*Engel der Heimatlosen* [КМ, Vulkan: 517]), вместе с которым Кикжу, путешествуя по воздуху, наблюдает за определенными событиями. Оба путешествия героя в сопровождении Ангела начинаются в особом пространстве — холодной комнате в деревенском доме, где он укрывается от искушений, связанных с жизнью в Париже. Необычное жилище Кикжу и его местонахождение описаны в следующих выражениях: «Он жил где-то в сельской местности. Относилась ли еще эта мрачная деревня к Франции? Или он уехал дальше, добрался до Бельгии, до Голландии? Он почти никогда не покидал свою комнату; она была *голой и тесной, настоящая келья*» [КМ, Vulkan: 346; выделено мной. — А. П.]; «Раскинувшаяся пустошь заволакивалась туманом» [КМ, Vulkan: 347].

Здесь важно не только то, что эта комната голая, холодная и потому мало пригодная для проживания там живого человека. Не менее значимо и настойчивое сравнение комнаты Кикжу с кельей монаха — «*die mönchische Zelle*» [КМ, Vulkan: 359]. Известно, что обряд пострижения в монахи представлял собой символическое умирание: человек должен был умереть для земного мира, чтобы отрешиться

¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000. — С. 39.

² Элиаде М. Аспекты мифа. — М., 2005. — С. 79.

³ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000. — С. 40.

⁴ Там же. — С. 79.

от мирских забот и посвятить себя служению Богу. Соответственно, Кикжу в своей «келье», которая к тому же не имеет четкой географической привязки к какой-либо местности или даже стране, находясь где-то между Францией, Голландией и Бельгией (ср. сказочную формулу «тридесятого царства»), уже не принадлежит миру живых и фактически пребывает вне его пределов. Аналогичным образом покидал свой обычный мир и посвящаемый в ходе обряда, и фольклорный герой, который отправляется в «“тридесятое” или “иное” или “небывалое” государство»¹. Соответственно, «монашеская келья» Кикжу становится аналогом «большого дома» в обряде и избушки Бабы Яги в волшебной сказке, которая «охраняет тридесятое царство от живых»².

Тот факт, что Кикжу во время путешествия с Ангелом мертв, подтверждается и фактом их невидимости для тех, кого они посещают: Марион фон Каммер, борцов антифранкистских сил в Испании, Давида Дойча и др. Видя мертвого Марсея, Кикжу сетует на то, что он «приговорен к невидимости, как к наказанию» [КМ, Vulkan: 353]. Это согласуется с распространенными представлениями о том, что либо мертвые не могут видеть живых, либо живые не видят мертвых³: по К. А. Богданову, невидимость мертвых для живых — это «перевертыш слепоты мертвых по отношению к живым»⁴. Имя Аида, бога подземного царства мертвых в греческой мифологии, также переводится как «невидимый»⁵.

Следующим важным аспектом инициации героя становится приобретение им новых знаний и, как следствие, выход на новый этап эволюции. В ходе первой инициации Ангел показывает Кикжу погибшего Марсея в разрушенном испанском городе, Марион фон Каммер, готовящуюся к очередному выступлению в рамках своего

¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000. — С. 242.

² Там же. — С. 55.

³ См.: Там же. — С. 106.

⁴ Богданов К.А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора // Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. — СПб., 2001. — С. 121.

⁵ Аид (Гадес) // Словарь мифов / пер. с англ. Ю Бондарева. — М., 1999. — С. 11.

антинацистского турне по Европе, и мать Марселя (обеим Ангел сообщает о его смерти). Цель Ангела — донести до Кикжу следующую установку: «Мне ведомы страдания, свидетелем которых ты был. И ты должен пострадать. Иди туда. Возьми это на себя. Быть человеком — горько» [КМ, Vulkan: 359].

После первого путешествия с Ангелом в жизни Кикжу начинается новый этап. Если до этого герой был «богомолец, грешник, очарованный, ... одинокий, одинокий, со своими молитвами, своими восторгами, своими сомнениями» [КМ, Vulkan: 356], то после он присоединяется к людям, ведущим борьбу против национал-социализма, выступает на политических собраниях, участвует в вооруженной борьбе в Испании и нелегальной работе в Германии. Кардинально поменяв свой образ жизни, герой меняется в том числе и внешне. Марион, встретив его на одном из политических собраний, замечает: «Он стал шире в плечах. Теперь он был уже не мальчик» [КМ, Vulkan: 380]; «Его лицо совсем не такое мягкое, каким, я помню, было раньше; оно стало более твердым, смелым, мужественным» [КМ, Vulkan: 380–381]. Эти изменения согласуются с исконным смыслом обряда посвящения, в ходе которого мальчики становились мужчинами¹. В итоге герой романа «Вулкан» проходит посвящение в еще более явном виде, чем это наблюдается у фольклорных героев, поскольку в инициации Кикжу акцентирован не только мотив путешествия (обязательный компонент данного сюжетного комплекса), но и факт его взросления, превращения из мальчика в мужчину — то, что не сохраняется в волшебной сказке.

Вторая инициация Кикжу выстроена аналогично первой и включает в себя появление Ангела, путешествие по воздуху, наблюдение за другими героями романа и возвращение в мир живых. В этот раз Ангел показывает ему Марион и Бенямина Абея, которые обрели свое семейное счастье в Америке; Давида, который прошел обучение практической профессии в специальном центре переподготовки для еврейской интеллигенции и готовится к отъезду из Европы, т. к. ему обеспечено место работы за ее пределами; разрушенный бомбарди-

¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000. — С. 39.

ровкой испанский город Тортозу и молодого немца Дитера, нелегально переходящего немецко-швейцарскую границу, чтобы покинуть Третий рейх и стать эмигрантом. В данном случае Ангел фактически демонстрирует Кикжу катарсическое завершение основных сюжетных линий произведения. Это, опять-таки, не случайно. Ангел побуждает Кикжу посвятить себя литературному творчеству и завершить начатый его покойным другом Мартином роман о немецкой эмиграции. На эту мысль героя наталкивает поцелуй Ангела, который, по его собственным словам, «пришел, ... чтобы поцеловать тебя. Чтобы благословить тебя» [КМ, Vulkan: 520]. Если в ходе первой инициации Ангел показывал герою людей, посвятивших себя борьбе с национал-социализмом, чтобы побудить его внести в нее свой вклад, то теперь он фактически снабжает Кикжу материалом для его «панорамного» романа об эмигрантах — «хроники нашего смятения, страданий, а также надежд» [КМ, Vulkan: 522]. Вторая инициация, как и первая, выводит героя на новый этап его жизни: если первая превратила его из мальчика в мужчину, принимающего посильное участие в борьбе против распространяемого национал-социализмом зла, то вторая открывает ему его личное предназначение литератора.

В обоих случаях посвящение Кикжу становится частью механизмов компенсации: в первом случае он становится культурным героем, замещая погибшего Марсея, а во втором — писателем, замещая умершего Мартина и ликвидируя тем самым вызванные их смертью недостатки. С учетом катарсического характера сюжетных линий главных героев (Марион, Абея и Давида), а также факта компенсации гибели Марсея и смерти Мартина, осуществляемой Кикжу, и катарсической «рамки» в виде пролога и эпилога «Вулкан» К. Манна может быть квалифицирован как роман катарсический.

Что касается эмигрантской пенталогии Э. М. Ремарка, то первые два ее романа также являются однозначно катарсическими, так как сюжет главных героев в обоих случаях основан на комплексе перехода границы. «Ночь в Лиссабоне» в целом демонстрирует те же закономерности, однако здесь катарсическая сюжетная модель — впервые в эмигрантской пенталогии — сопровождается некоторыми отклонениями. Расстановка действующих лиц в романе «Ночь в Лисса-

боне» отсылает к первому произведению эмигрантской пенталогии: так, в обоих романах женский персонаж старшего поколения больна раком, мужской персонаж старшего поколения убивает нациста, являющегося его личным врагом, и кладет жизнь на алтарь борьбы с нацизмом, женский персонаж младшего поколения носит имя «Рут», герои младшего поколения получают возможность перейти границу за счет жизни героев старшего поколения. При этом в соответствии с логикой построения катарсического сюжета роман «Ночь в Лиссабоне» должен был бы завершиться свадьбой младших героев на окраине пространства эмиграции (либо в пороговом хронотопе) или такими символическими событиями, которые функционально были бы уподоблены свадьбе (как это происходит в романе «Возлюби ближнего своего», где носителем «свадебной» символики становится городское пространство). Накануне отъезда герой-рассказчик сообщает Рут: «У нас будут другие имена, у каждого другое, и в Америке нам придется пожениться еще раз» [EMR, Nacht: 378].

Но о дальнейшей судьбе Рут и героя-рассказчика говорится следующее: «Паспорта обоих любящих не принесли нам счастья: полгода спустя Рут со мной рассталась. Чтобы это легализовать, нам пришлось перед этим еще раз пожениться. Позже Рут вышла замуж за богатого молодого американца, который в свое время поручился за Шварца. Он нашел все это очень забавным и был свидетелем на нашей второй свадьбе. Неделью спустя мы развелись в Мехико» [EMR, Nacht: 378]. Свадьба из «обряда, тождественного триумфу и венчанию на царство», «действия победы над смертью» (Фрейденаберг) превращается в «забавную» и при этом подчеркнута формальную процедуру, за которой не стоит никакого содержания. Далее, если Рут выходит замуж и остается жить в Америке, то герой-рассказчик возвращается в Европу, где сталкивается с проблемой установления собственной «идентичности» и всеобщим опустошением [EMR, Nacht: 379]. Как отмечает В. Барон, Ремарк подводит героя и читателя к выводу о том, «что из эмиграции нет возвращения и эмигрант навсегда останется космополитом»¹.

¹ Baron V. Erich Maria Remarque „Die Nacht von Lissabon“: Menschen auf der

В силу этого герой-рассказчик на последнем этапе повествования выпадает из катарсической сюжетной схемы, и катарсическое завершение романного сюжета оказывается неполным. В этом смысле роман «Ночь в Лиссабоне» представляет собой переходный этап между первыми двумя — катарсическими — романами эмигрантской пенталогии и двумя последними романами, в которых действие происходит в Америке и в сюжет которых момент катарсиса не включен.

2. Романы с некатарсическим сюжетом

Как уже отмечалось в связи с комплексом перехода границы, в «американских» романах Э. М. Ремарка присутствуют герои, перешедшие границу и имеющие, соответственно, катарсическую биографию. Однако протагонисты обоих романов и ряд других героев не переходят границу и не переживают компенсирующих событий, вследствие чего сюжет «Теней в раю» и «Земли обетованной» скорее несимметричен: травмы в нем чаще всего не «гасятся» и «восстановления договора» не происходит.

Оба романа интересны тем, что в них последовательно изображается как несостоятельная гипотетически возможная циклическая модель сюжета, в рамках которой медиация осуществлялась бы посредством возвращения героя в Германию после краха национал-социалистического режима. Именно об этом, например, мечтает героиня романа «Тени в раю» Бетти Штайн. Ее взгляд обращен в прошлое, и восстановление порядка в ее мире может осуществиться только в форме возвращения к целостному миру догитлеровского Берлина.

В американский период своей жизни Бетти пытается идентифицировать себя и свое окружение с покинутой ими Германией — например, сохраняет берлинский обычай проводить приемы по четвергам [EMR, Schatten: 99]. Персонаж романа «Земля обетованная» с аналогичными сюжетными функциями — Джесси Штайн — одержима «тоской по родине» (Heimweh [EMR, Land: 79]) и требует от своих гостей-эмигрантов, чтобы они говорили по-немецки [EMR,

Land: 83], в то время как большинство из них стремится дистанцироваться от Германии в том числе и в языковом отношении.

Продвижение союзных войск к границам Германии вызывает у Бетти неоднозначное чувство. С их победой в войне она связывает надежды на возвращение в Берлин, но при этом бомбардировки немецких территорий вызывают у нее страх. Между Бетти и Робертом происходит разговор следующего содержания: «“Они бомбят весь Берлин, не только Оливер Платц”. — “Я знаю. Но Оливер Платц! Мы там живем”. Она боязливо оглянулась. “Другие сердятся, когда я говорю об этом. Наш прекрасный старый Берлин”. — “Он был довольно неприглядным городом, — осторожно возразил я. — В сравнении с Парижем или Римом. Я имею в виду с архитектурной точки зрения, Бетти”. — “Как вы думаете, я проживу достаточно долго, чтобы вернуться?”» [EMR, Schatten: 279–280]. Центр системы координат Бетти — ее дом на Оливер Платц, который не утрачивает своего домашнего статуса и в который она надеется вернуться после поражения нацизма. Для характеристики своего отношения к этому месту она говорит: «Мы там живем» («Wir wohnen da»), — вместо более логичного «жили» (wohnten/haben gewohnt). Ее болезнь (обнаруживается, что Бетти в тяжелой форме больна раком) многократно усиливает в ней желание вернуться в Берлин: «Она хотела жить, и она хотела вернуться в Берлин; она не хотела умереть в Нью-Йорке. Она хотела на Оливер Платц в Берлине. Она прибыла оттуда, и туда она хотела вернуться» [EMR, Schatten: 308]. Это побуждает ее следить за перемещением войск союзников и отмечать его на карте, мысленно продвигаясь к Берлину вместе с ними [EMR, Schatten: 309]. Но до конца войны Бетти не доживает, умирая в январе 1945 года. В трактовке Х. Шреккенбергер «Бетти Штайн не переживает такое желанное для нее возвращение в Берлин, с ней символически умирает Веймарская республика»¹, то есть терпит крах та модель «катарсиса», которая связана с символическим возвращением в до-военный мир.

¹ Schreckenberger H. „Durchkommen ist alles“. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarque Exil-Romanen // Text + Kritik 149 (2001). — S. 38.

В романе «Земля обетованная» наделение или ненаделение Германии статусом домашнего пространства, который может быть восстановлен актом возвращения, связывается с тем или иным представлением о немцах. Так, о Джесси Штайн говорится следующее: «Она определенно относилась к той школе среди беглецов, которая рассматривала нацистов как людей с Марса, которые завоевали безоружное отечество, — в противоположность другой школе, которая утверждала, что кусочек наци присутствует в каждом немце» [EMR, Land: 83]. Отождествление понятий «наци» и «немцы» отменяет возможность одомашнивания пространства Германии и возвращения мира в изначальное гармоничное состояние. Трактовка же нацизма как зла, «внешнего» по отношению к Германии, позволяет Бетти/Джесси Штайн представлять себе конец войны как наступление справедливости, устранение темного начала и восстановление разрушенного домашнего космоса, в символическом смысле — обретение потерянного рая.

Однако Ремарк в своих романах последовательно выставляет подобную модель финального преобразования мира несостоятельной. Невозможность подлинного возвращения в Германию и ее гармоничный довоенный мир воплощена не только в том факте, что Бетти Штайн не доживает до конца войны и не успевает увидеть свой дом на Оливер Платц. Невозможность возвращения становится лейтмотивом «американских» романов и обсуждается целым рядом их героев:

- Росс и Грефенхайм: «“... Потом вы можете вернуться”. — Грефенхайм медленно покачал головой. “Это будет последняя иллюзия, которая сломит нас, — то, что мы можем вернуться. <...> Они там совсем не хотят получить нас обратно. ... Никто. И никого”» [EMR, Schatten: 102];
- Роберт Росс: «... что говорил Кан: что самая тяжелая часть нашего цыганского бытия придет только тогда, когда мы узнаем, что в действительности мы ни к чему не принадлежим. Сейчас нас пока еще удерживает иллюзия, что все изменится, когда закончится война, — как магнитное поле, действующее в одном-единственном направлении. Оно распадется, когда дело в действительности до этого дойдет. Только тогда и начнется настоящее странствие» [EMR, Schatten: 354];

- Роберт Хирш: «Никто не захочет и слышать о них, когда они вернутся. И даже так называемые добрые немцы не захотят. Одни будут и дальше откровенно их ненавидеть, другие — тайно, потому что совесть у них нечиста. На своей прежней родине они окажутся еще более жалкими и чужими, чем здесь, где они могут это переносить, потому что верят, что однажды смогут вернуться в качестве почтенных жертв» [EMR, Land: 168];
- Роберт Росс: «Вернувшись в Европу, я нашел здесь мир, который я уже не знал. <...> Самым тяжелым разочарованием было возвращение, это было возвращение на чужбину, возвращение в равнодушие, затаенную ненависть и трусость» [EMR, Schatten: 463–464].

Историки, занимающиеся изучением немецкой эмиграции, отмечают те же закономерности: для многих представителей эмиграции, в первую очередь интеллектуалов, именно «с крахом гитлеровского режима осуществился истинный смысл эмиграции»¹. В мемуарах Карла Цукмайера (1966) о невозможности подлинного возвращения говорится почти в таких же выражениях: «Отъезд в эмиграцию — это “the journey of no return”. Кто пускается в него и мечтает о возвращении, потерян. Он может вернуться — но то место, которое он найдет, больше не то, которое он покинул, и он уже не тот, который уезжал. Он может вернуться — к людям, которых ему недоставало, к местам, которые он любил и не забыл, в сферу языка, который является его собственным. Но он никогда не вернется домой»². Разочарование в послевоенном возвращении в Европу как «неподлинном» переживали, таким образом, не только Ремарк и его герои (в уста которых он вкладывает предчувствие этого разочарования); это был феномен,

¹ Koszyk K. Das Exil und die Nachkriegspresse // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 329.

² Zitiert nach: Frühwald W., Schieder W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. — Hamburg, 1981. — S. 18.

присущий определенной (очень существенной) части эмигрантского сообщества.

Таким образом, возвращение не может стать фактором осуществления «медиации» в художественном мире «американских» романов — и поэтому циклическая сюжетная модель здесь невозможна. Другая возможная модель — обретение «своего» пространства на американском континенте после перехода границы — реализована только двумя персонажами второго плана, Равиком и Фрислендром (Танненбаумом), ни один из которых не становится в «американских» романах субъектом сознания. Причем мир Равика достигает гармонии не за счет его американского опыта (описываемого в романах «Тени в раю» и «Земля обетованная»), а в результате перехода границы, совершенного во французский период его жизни (роман «Триумфальная арка»). Решение Равика остаться в Америке — это скорее завершение катарсического сюжета романа «Триумфальная арка», чем свидетельство катарсического характера сюжета «американских» романов.

В отличие от Фрислендера и Равика, тому герою, из перспективы которого ведется повествование (Роберт Росс в одном случае и Людвиг Зоммер в другом), не удастся привести в гармоничное состояние свой частный мир. Оба героя задумываются о возвращении в Европу как о шансе отомстить. Но по возвращении Росс после нескольких лет поисков так и не смог найти ни спасшего ему жизнь директора Брюссельского музея, ни убийц своего отца [EMR, Schatten: 463]. Гуманизации мира здесь не происходит, мир героя остается дисгармоничным, «катарсис» в структуре романного сюжета отсутствует. Это прямое следствие отсутствия в жизненном пути героя перехода границы — того фактора, который определил катарсический исход сюжета первых трех романов эмигрантской пенталогии.

При этом, подобно тому как катарсический роман «Ночь в Лиссабоне» содержит в себе отдельные элементы некатарсичного сюжетостроения, романы с некатарсическим сюжетом тоже содержат в себе некоторые компоненты, связанные с катарсисом. Так, Роберт Росс сравнивает свое совершенствование в английском языке с ростом и взрослением ребенка [EMR, Schatten: 18]. Этот факт мог бы быть

истолкован как свидетельство символического уподобления переезда эмигранта в Америку его «новому рождению», если бы подобная интерпретация опиралась на ряд событий и символических образов аналогичной природы (прохождение героем через пороговый хронотоп, месть, преодоление травматичного опыта прошлого и т. п.). Однако такого ряда Ремарк в романе «Тени в раю» не выстраивает.

Роман «Земля обетованная» (в том виде, в каком он был оставлен Ремарком) тоже не содержит катарсического завершения сюжета. Героя отягощают «орестовы обязательства мести» [EMR, Land: 283], но он эту месть не осуществляет. Он осознает невозможность возвращения в Европу как в довоенный мир и не чувствует себя способным начать новую, не отягощенную прошлым жизнь на американском континенте. Однако роман начинается прохождением героя через пространство, которое могло бы претендовать на статус порогового хронотопа, — лагерь для иммигрантов на Эллис Айленд. Покинуть Эллис Айленд Зоммеру помогает начавшиеся у одной из женщин схватки: ее в срочном порядке отправляют с паромом в Нью-Йорк, и на этом же пароме уезжает Людвиг. При отъезде он слышит разговоры о том, что ребенок сразу после рождения получит американское гражданство [EMR, Land: 32–33]. Грядущее появление на свет нового человека — при «поддержке» соответствующим образом рядом — могло бы иметь статус проекции вовне нового рождения перешедшего границу Зоммера.

В заметках Ремарка, прилагающихся к незавершенному роману, намечен следующий вариант разрешения сюжетной коллизии: Людвиг Зоммер возвращается в Германию и, чтобы осуществить месть, убивает убийцу своего отца (в отличие от Роберта Росса, который не мстит); его арестовывают, и он кончает жизнь самоубийством [EMR, Land: 421]. В другом месте Ремарк упоминает о том, что Зоммер мог не убить своего врага, а сделать его запуганным калекой, и с пометкой «возможно» упоминает о возвращении героя в Нью-Йорк [EMR, Land: 419]. Причем Зоммер намеревался убить своего врага именно таким образом, каким тот застрелил его отца; но стечение обстоятельств не позволяет ему совершить выстрел нужным способом, и враг становится хромым, но остается в живых [EMR, Land: 419].

Вполне вероятно, что такое разнообразие вариантов романного финала происходило от неопределенности отношения самого Ремарка к событиям исторического и его личного прошлого. Судя по заметкам к роману, он рассматривал возможность выстроить его катарсическим образом: провести Людвига Зоммера через «пограничное» пространство лагеря на Эллис Айленд и дать ему возможность уничтожить убийцу отца — хотя и в Германии, откуда ведется отсчет координат пространства эмиграции. Это позволило бы не только катарсически завершить линию героя, но и подвести итог всей эмигрантской пенталогии: «недостача», возникшая в символическом центре пространства эмиграции и заставившая героя пройти через все это пространство до крайней его периферии, компенсирована в этом же месте и этим же способом. С другой стороны, в заметках к роману «Земля обетованная» встречаются и свидетельства того, что Ремарк склонялся к некатарсическому моделированию его сюжета, — самоубийство Зоммера, выздоровление убийцы после выстрела, упоминание о неспособности героя «построить новую жизнь» [EMR, Land: 421].

* * *

Эмигрантский роман демонстрирует различные сюжетные решения той коллизии, которая создается фактом существования центробежно ориентированного пространства эмиграции. Ранние эмигрантские романы Ремарка — «Возлюби ближнего своего» и «Триумфальная арка», — а также романы Фейхтвангера и Манна имеют катарсический сюжет, в рамках которого травма эмиграции в той или иной форме преодолевается героем (героями); основная катарсическая линия в ряде случаев «поддерживается» несколькими параллельными. Необходимым условием такого преодоления является переход границы, когда в пределах порогового хронотопа герой «гасит» травматичный опыт своего прошлого, возвращается к своей истинной сущности, преодолевает свой эмигрантский статус и в символическом смысле рождается заново или воскресает из мертвых. Этот событийный комплекс связан с символикой жертвоприношения, свадьбы, компенсации смерти новым рождением.

У Э. М. Ремарка отступления от катарсического построения романного сюжета впервые наблюдаются в романе «Ночь в Лиссабоне», который становится переходным от его ранних катарсических романов к поздним, некатарсическим. К числу последних относятся романы «Тени в раю» и «Земля обетованная», где перехода границы и «гуманизации мира» у большинства героев не происходит.

По итогам этих наблюдений можно сделать вывод об интенсивном взаимодействии пространственной и сюжетной организации эмигрантского романа. Пространство эмиграции — нестационарное пространство с расширяющимся «темным» центром — создает мощный выталкивающий импульс, который действует на героев-эмигрантов, вынуждая их двигаться в направлении окраинного «кольца».

Сюжетостроение эмигрантского романа демонстрирует сходство с циклическим сюжетостроением, так как эмигрантский роман основан на трехчленной схеме «потеря — поиск — обретение», причем обретение утраченного космоса возможно благодаря переживанию героем собственной «смерти» и выходу в мир «живых». Как и в традиционных циклических сюжетах, в эмигрантском романе «среднее звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или прохождением через смерть»¹. Однако в пространственном отношении циклический сюжет предполагает возвращение в исходную точку, а в катарсическом сюжете эмигрантского романа «обретение», наоборот, связано с перемещением не из центра на периферию и обратно, а с движением из центра на окраину пространственной модели. Имеет место несомненное сходство эмигрантской «дороги на окраину» и «дороги в центр» в архаической картине мира. «Дорога, ведущая в центр, — “трудная дорога”... <...> Дорога эта изнурительна, полна опасностей, ибо по сути своей она является переходом от мирского к сакральному; от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности; от смерти к жизни; от человека к божеству. Обретение центра приравнивается к посвящению, инициации: существование, еще вчера мирское и иллюзорное, сменилось новым существованием,

¹ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы : учебное пособие : в 2 т. — Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2004. — С. 204.

реальным, длительным и плодотворным»¹. По отношению к осознанию данного событийного ряда в архаической картине мира в эмигрантском романе имеет место полная инверсия: не «дорога в центр», а именно «дорога на окраину» становится переходом «от смерти к жизни» и к обретению «нового существования».

Кроме того, в рамках катарсического сюжетостроения возможен (и реализуется в ряде романов) соответствующий «минус-прием» — разворачивание некатарсических сюжетных линий. Критерием разграничения катарсических и некатарсических линий во всех случаях является наличие или отсутствие в биографии героя комплекса перехода границы, который имеет пространственную природу и без которого невозможно действие механизмов компенсации. В силу этого катарсис — компонент сюжета — в эмигрантском романе является пространственно обусловленным.

¹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. — СПб., 1998. — С. 32–33.

Заключение

Эмигрантский роман представляет собой особый тип повествования, который, с одной стороны, демонстрирует устойчивую связь с архаическими моделями пространства и сюжета, а с другой — модифицирует их в соответствии с особенностями того мира, который создает ситуация эмиграции.

Первичными для особого оформления мира эмиграции являются его пространственные координаты, которые в структурном отношении воспроизводят пространство классического мифа, выстроенное концентрическими кругами вокруг сакрального центра. В пространстве эмиграции тоже имеет место концентрическая организация пространства, однако распределение ценностных маркеров по шкале сакральность/профанность демонстрирует полную инверсию по отношению к мифологической модели мира. Пространственная структура мира эмиграции основана на противопоставлении не сакрального центра и профанной, а затем враждебной периферии, а «темного» центра «светлой» периферии, поскольку в центре этого мира располагается немецкий город, захваченный деструктивным влиянием власти национал-социалистов.

В плане событийного наполнения центр связан с вынужденным обретением героем статуса эмигранта, что в символическом смысле приравнивает его к мертвым. Избавление от эмигрантского статуса и присоединение к миру живых возможны только в окраинном «кольце». Передвижение героев-эмигрантов от центра к окраине осуществляется во многом под влиянием происходящих в пространстве эмиграции динамических процессов — расширения «темной» центральной зоны, которое обнаруживается на уровне как «больших», так и «малых» событий.

Стремление героя покинуть мир мертвых и стать живым, т. е. не-эмигрантом (гражданином одной из окраинных стран), порождает необходимость комплекса пороговых событий, который делает возможным переход границы между миром мертвых и миром живых. Эти пороговые события локализуются в особом пороговом хронотопе, который, как правило, присутствует в располагающихся между

центром и окраинным «кольцом» периферийных зонах. Прохождение порогового хронотопа связано с принесением жертвы (самим переходящим границу героем или другим героем в его пользу), уплатой выкупа препятствию, мстью или символическим переживанием смерти. Только после этого возможен переход границы, перемещение в окраинное кольцо и ликвидация всех «недостач» в жизни героя, вызванных фактом существования национал-социализма.

Важнейший для эмигрантского романа комплекс перехода границы служит основанием для построения типологии героев, которые подразделяются на пересекающих границу и не пересекающих ее. Для осуществления перехода границы, помимо пороговых событий, необходимо соответствие системы ценностей героя инвертированной аксиологии пространства эмиграции, поэтому подлинный (а не формальный) переход совершают только те герои, система ценностей которых выстроена центробежно и которые нацелены на максимальное удаление от «темного» центра эмигрантского мира. В другом случае, когда герой-эмигрант испытывает ностальгию и имеет центростремительно ориентированную систему ценностей, он к переходу границы не способен и чаще всего из промежуточного состояния между жизнью и смертью перемещается в мир мертвых.

Сюжет, в рамках которого событие представляет собой переход границы, принято называть циклическим сюжетом; однако эмигрантский роман, демонстрируя в ряде аспектов достаточно точное соответствие циклической сюжетной схеме, в то же время не реализует ее полностью. Как и в произведениях с циклическим сюжетом, герои-эмигранты попадают в чужой мир, переживают собственную смерть и, переходя границу, воссоединяются с миром живых, что ликвидирует все возникшие в завязке «недостачи»; однако это сюжетное движение не является характерным для циклического сюжета «путешествием туда и обратно». Компенсирующий событийный комплекс, который объединяет сюжет эмигрантского романа с циклическим, возможен только в случае максимального удаления героя от исходной точки и невозможен в случае возвращения туда. Поэтому сюжет эмигрантского романа может быть описан термином «катарсический сюжет» (т. к. из его схемы исключен момент возвращения). Эта транс-

формация одной из архаических сюжетных схем — логичное следствие ценностной «вывернутости» архаической модели пространства в мире эмиграции.

Сюжетная и пространственная организация являются, по Н. Л. Лейдерману, важнейшими «носителями жанра»¹. За счет общности в принципах построения пространства и сюжета образуется единый для всех образцов эмигрантского романа «конструктивный “каркас”, посредством которого организованный текст превращается в органический образ мира»² и который, по Н. Л. Лейдерману, складывается как результат действия «носителей жанра». Эмигрантский роман действительно моделирует свой, особый «завершенный образ мира, “сокращенную Вселенную”»³ и в силу этого может быть квалифицирован как отдельный жанр. Формирование жанра эмигрантского романа, для которого не существует канонических образцов, происходит в силу этого по описанной Н. Л. Лейдерманом модели жанрообразования в «инновационно-креативных (ненормативных) типах культуры», где «влияние жанрового канона сходит на нет»⁴: «Здесь доминирует стремление художника к созданию *индивидуальных жанровых форм*, которые в наибольшей мере соответствовали бы неповторимому образу мира, созданному в данном произведении. Однако между индивидуальными жанровыми формами, создаваемыми писателями независимо друг от друга, нередко обнаруживаются существенные схождения в способах построения образа мира. Так возникают новые жанры и/или их типологические разновидности, что служит свидетельством действия определенных закономерностей развития литературы»⁵.

Изучение эмигрантского романа позволяет обогатить наши представления о немецкой эмигрантской литературе. О ее несомненной

¹ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. — Екатеринбург, 2010. — С. 121, 138.

² Там же. — С. 167.

³ Там же. — С. 41.

⁴ Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). — Екатеринбург, 2002. — С. 44.

⁵ Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Теория литературы (вводный курс). — Екатеринбург, 2002. — С. 44.

значимости Ю. И. Архипов писал, что она «определяется качественным ростом литературы, обширностью и интенсивностью ее участия в немецком и мировом литературном процессе. Оказавшаяся в изгнании немецкая литература добилась поистине выдающихся результатов»¹. Среди этих результатов в цитируемой статье названы «качественный рост немецкого социалистического реализма»², формирование «нового героя — человека-борца, преобразователя, активно участвующего в созидательных процессах истории»³; «особых успехов достиг в эту пору психологический и исторический роман»⁴. Как показывает проведенное нами исследование, перечень этот неполон и должен включать в себя не только развитие уже существующих жанров, но и формирование нового жанра — эмигрантского романа.

В рамках противопоставления модернизма и реализма как основных направлений в литературе XX века⁵ (для последнего Л. Г. Андреев, стремясь развести его с классическим реализмом, предлагает термин «реализм XX века»⁶) принадлежность эмигрантского романа к реалистическим типам повествования достаточно очевидна. А. М. Зверев, подчеркивая недостаточность оппозиции модернизм/реализм для понимания литературного процесса XX века⁷, отмечает тем не менее, что для части писателей этой эпохи было характерно стремление к максимальной «выразительности», к отказу

¹ Архипов Ю.И. Немецкая литература в изгнании // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 437.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ См. об этом: Цурганова Е.А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в.: введение // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 3; Сучков Б.Л. К спорам о реализме // Современная литература за рубежом : лит.-крит. ст. — Сб. 2 / сост. П. Топер. — М., 1966. — С. 431.

⁶ Андреев Л.Г. Порывы и поиски двадцатого века // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986. — С. 5.

⁷ См.: Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. — М., 2002. — С. 36–37.

от «принципа соревнования с реальностью»¹ и к художественному эксперименту, а для других — к «изобразительности»². Выделение этих двух полюсов литературного развития XX века в определенной степени соответствует противопоставлению модернизма и реализма.

Как замечает А. М. Зверев, «история литературы XX в. знает имена писателей, для которых изобразительный ряд сохранял первенствующее значение и чьи главные усилия были отданы воссозданию ... реальности во всем ее богатстве»³. А. М. Зверев связывает эту тенденцию, наиболее ярким выражением которой стало распространение в литературе документализма, с «катастрофической реальностью XX в.»⁴, в частности, с формированием в ряде стран Европы тоталитарных государственных систем. При этом, как отмечается в цитируемой работе, авторы «изобразительных» произведений «испытывали — часто вопреки своим художественным убеждениям — потребность усиливать элемент выразительности, достигаемый посредством все более заметной деформации воссоздаваемого мира»⁵. Е. А. Стеценко пишет, что неореализм XX века — это проявление «не полного разрыва с традициями, а их переосмысления и преобразования»⁶, что, в свою очередь, является следствием «кризисности эпохи»⁷. Е. А. Стеценко, как и А. М. Зверев, отмечает влияние «выразительных» форм искусства на «изобразительные»: «Многие художники трансформировали реализм и вписывали его в новую литературную ситуацию путем сочетания модернистской и реалистической поэтики. <...> Попадая в иную мировоззренческую сферу и в сложный эстетический контекст, реалистические формы приобретали новые содержательные нюансы»⁸.

¹ Там же. — С. 14.

² Там же. — С. 23–24.

³ Там же. — С. 24.

⁴ Там же.

⁵ Там же. — С. 25.

⁶ Стеценко Е.А. Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. — М., 2002. — С. 51.

⁷ Там же.

⁸ Там же. — С. 52.

Этот феномен отмечается и другими исследователями — в частности, Е. А. Цургановой в ее рассуждениях о мифологизме (который является одним из проявлений «выразительности»). В полемическом ключе она упоминает распространенное мнение, «что мифотворчество — категория модернистского искусства»¹, и отмечает в связи с этим: «Использование мифа — это особенность литературы XX в. Включение мифа в реалистический роман — новое его качество»².

Немецкий эмигрантский роман представляет собой вариант реализации этой тенденции, пример мифологизации реалистического («изобразительного») повествования — одного из видов присущей реализму «художественной адсорбции форм»³. Все изученные образцы немецкого эмигрантского романа демонстрируют то же самое «противостояние между космосом и хаосом», которое «есть онтологический источник вечного и всеохватывающего конфликта», определяющего «первичную (глубинную) сущность любого мифологического события и действия. Но у этого конфликта все-таки есть вполне определенный ценностный вектор. “Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный этический момент”, — вот этот вектор»⁴. Это определение вполне применимо не только к мифу, но и к художественному миру эмигрантского романа, вследствие чего можно говорить о нем как о мифологизированном жанре. «Сокращенная Вселен-

¹ Цурганова Е.А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в.: введение // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 9. О мифологизме как характеристике модернистского искусства см. также: Толмачев В.М. Типология модернизма в Западной Европе и США: культурологический аспект // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 224; Эпштейн М.Н. Между мифом и реальностью (об уроках латиноамериканской литературы) // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. — М., 1988. — С. 260.

² Цурганова Е.А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в.: введение // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 10.

³ Днепров В. О понятии «модернизм» // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. — Сб. 4 / сост. П. Топер. — М., 1975. — С. 449.

⁴ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. — Екатеринбург, 2010. — С. 63.

ная» эмигрантского романа — это особый мир эмиграции с зоной хаоса в центре и зоной порядка на окраинах, «разворачивающий» циклическую сюжетную схему «путешествия туда и обратно» в катарсический сюжет «путешествия из центра на окраину».

Эмиграция, безусловно, не является феноменом, ограниченным только немецкой историей и культурой и хронологическими рамками 1930–1940-х годов. В «катастрофическом» XX веке схожие явления наблюдались во многих других странах, в том числе в России, где революция 1917 года и последовавшие за ней события стали толчком к массовой эмиграции как деятелей культуры, так и представителей неугодных новому режиму слоев населения. Среди эмигрантов из России был целый ряд крупных писателей — И. Бунин, В. Набоков, Г. Газданов, Б. Поплавский, М. Алданов и др. На материале русской эмигрантской литературы делаются наблюдения о кризисном, «лиминарном» (пограничном) характере эмигрантского мироощущения¹. Отмечаются такие явления, как, например, определяющее значение для художественного мира оппозиций своего и чужого мира, «столиц» и «окраин»², а также Европы и Америки³; отношение писателей-эмигрантов и их героев к Америке как к миру живой жизни, динамичному и развивающемуся молодому миру⁴; нахождение героев-эмигрантов на пороге смерти⁵, а также мотив самоубийства, мотивированного ностальгией по утраченной родине⁶. Аналогичные явления мы находим и в немецком эмигрантском романе;

¹ См.: Красавченко Т.Н. Гайто Газданов как писатель культурного пограничья // Известия Уральского федерального университета. — Сер. 2. Гуманитарные науки. — 2013. — № 4 (120). — С. 201–202. См. об этом также: Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младозэмигрантов. — Екатеринбург, 2008.

² См.: Арустамова А.А. Образы России и Америки на страницах журнала «Земля Колумба» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2013. — Вып. 3 (23). — С. 154.

³ См.: Там же. — С. 156–157.

⁴ См.: Там же. — С. 153.

⁵ См.: Проскурина Е.Н. Сюжеты о смерти и жизни в романах Г. Газданова // Известия Уральского федерального университета. — Сер. 2. Гуманитарные науки. — 2013. — № 4 (120). — С. 226–227.

⁶ См.: Там же. — С. 229.

число возможных параллелей между разными национальными вариантами этого жанра очень велико.

Феномен эмиграции связан не только с исторической ситуацией в ряде стран мира. Эмиграция постепенно становится своего рода ментальным состоянием человека XX века, переживающего, по определению С. А. Кибальника, «апофеоз беспочвенности»¹; истоки же этого мироощущения связаны как с масштабной эмиграцией из стран, охваченных историческими катастрофами, так и с обширным опытом литературного осмысления данных событий. Эту кризисную картину мира запечатлела эмигрантская литература многих стран, она нашла свое выражение в разных национальных образцах жанра эмигрантского романа.

¹ Кибальник С. А. Роман Г. Газданова «Полет» как полемическая интерпретация метаромана И.А. Гончарова // Известия Уральского федерального университета. — Сер. 2. Гуманитарные науки. — 2013. — № 4 (120). — С. 222.

Список литературы

И. Источники

Фейхтвангер Л. Москва 1937: отчет о поездке для моих друзей / Лион Фейхтвангер // Два взгляда из-за рубежа. — М., 1990. — С. 163–259.

Фейхтвангер Л. Успех. Книги 4–5 / Лион Фейхтвангер // Фейхтвангер Л. Избранные произведения : в 3 т. — Т. 3 : Успех. Книги 4–5; Семья Опперман. — М., 1992. — С. 5–310.

Feuchtwanger L. Exil / Lion Feuchtwanger. — Berlin : Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. — 794 S.

Mann K. Der Vulkan: Roman unter Emigranten / Klaus Mann. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. — 572 S.

Mann K. Flucht in den Norden / Klaus Mann. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003. — 288 S.

Remarque E.M. Arc de Triomphe / Erich Maria Remarque. — СПб. : КОРОНА принт : КАРО, 2000. — 480 с.

Remarque E.M. Das gelobte Land / Erich Maria Remarque. — Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1998. — 442 S.

Remarque E. M. Der Himmel kennt keine Günstlinge / Erich Maria Remarque. — СПб. : КОРОНА принт : КАРО, 2004. — 352 с.

Remarque E.M. Die Nacht von Lissabon / Erich Maria Remarque. — СПб. : КАРО, 2005. — 384 с.

Remarque E. M. Drei Kameraden : Roman / E. M. Remarque. — М. : Verlag für Fremdsprachige Literatur, 1960. — 455 S.

Remarque E.M. Liebe deinen Nächsten / Erich Maria Remarque. — Wien ; München ; Basel : Verlag Kurt Desch, 1956. — 320 S.

Remarque E.M. Schatten im Paradies / Erich Maria Remarque. — Stuttgart ; Hamburg ; München : Deutscher Bücherbund Stuttgart, 1971. — 480 S.

Remarque E. M. Zeit zu leben und Zeit zu sterben : на нем. яз. / Erich Maria Remarque. — М. : Юпитер-Интер, 2004. — 356 с.

II. Исследования

Адамчик М. В. Словарь символов / М. В. Адамчик. — Минск : Харвест, 2010. — 224 с.

Альбедиль М. Ф. В магическом круге мифов. Миф. История. Жизнь / М. Ф. Альбедиль. — СПб. : Паритет, 2002. — 336 с.

Андреев Л. Г. Порывы и поиски двадцатого века / Л. Г. Андреев // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М., 1986. — С. 3–18.

Апт С. Послесловие / С. Апт // Хильшер Э. Поэтические картины мира. — М., 1979. — С. 190–194.

Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; пер. В. Г. Апелерот // Аристотель. Поэтика. — М., 1957. — С. 37–138.

Арустамова А. А. Образы России и Америки на страницах журнала «Земля Колумба» / Анна Альбертовна Арустамова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2013. — Вып. 3 (23). — С. 152–157.

Архипов Ю. И. Немецкая литература в изгнании / Ю. И. Архипов // История немецкой литературы : в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 426–452.

Афанасьев А. Н. Небо и земля / А. Н. Афанасьев // Афанасьев А. Н. Древо жизни. — М., 1982. — С. 52–60.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. — М., 2000. — С. 196–238.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 121–290.

Башляр Г. Психоанализ огня / Гастон Башляр. — М. : Прогресс, 1993. — 176 с.

Берн III. Гендерная психология [электрон. ресурс]. — URL: <http://goo.gl/AB3XwH> (дата обращения — 10.05.2013).

Библейская энциклопедия. — М. : Олма-Пресс, 2002. — 768 с.

Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. — М. : Республика, 1996. — 312 с.

Богданов К. А. Игра в жмурки: сюжет, контекст, метафора / К. А. Богданов // Богданов К. А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. — СПб., 2001. — С. 109–180.

Бондаренко И. А. Иерархическая структура древнерусского города (в реализации идеи «вечной гармонии») / И. А. Бондаренко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т. В. Степугина. — М., 1996. — С. 117–122.

Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. — М., 2000. — С. 239–246.

Ватлин А. Третий Рейх / А. Ватлин. — М. : РОССПЭН, 2002. — 336 с.

Виноградова Л. Н. Формулы угроз и проклятий в славянских заговорах / Л. Н. Виноградова // Заговорный текст. Генезис и структура. — М., 2005. — С. 425–440.

Гиривенко А. Н. Feuchtwanger, Lion — Фейхтвангер, Лион / А. Н. Гиривенко // Гиривенко А. Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. — М., 2003. — С. 67–68.

Гиривенко А. Н. Mann, Klaus — Манн, Клаус / А. Н. Гиривенко // Гиривенко А. Н. Немецкая литература от древности до наших дней : словарь-справочник. — М., 2003. — С. 85–86.

Греймас А. Ж. В поисках трансформационных моделей / А. Ж. Греймас // Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 278–319.

Греймас А. Ж. Размышления об актантных моделях / А. Ж. Греймас // Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. — М., 2004. — С. 248–277.

Гугнин А. А. Литература Германии / А. А. Гугнин, А. В. Карельский // Зарубежная литература XX века : учеб. для вузов по направлению и специальности «Филология» / под ред. Л. Г. Андреева. — М., 1996. — С. 434–479.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1972. — 317 с.

Днепров В. О понятии «модернизм» / В. Днепров // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. — Сб. 4 / сост. П. Топер. — М., 1975. — С. 448–470.

Затонский Д. В. Ремарк / Д. В. Затонский // История немецкой литературы : в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 198–214.

Зверев А. М. XX век как литературная эпоха / А. М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. — М., 2002. — С. 6–46.

Зелов Д. Д. Триумфальные ворота Петропавловской крепости: (К вопросу о пропаганде петровских преобразований) [электрон. ресурс] // Ломоносов : интернет-журнал. — URL: <http://goo.gl/P8qD7r> (дата обращения — 14.03.2013).

Иванов В. В. К семиотическому изучению культурной истории большого города / В. В. Иванов // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. — Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1986. — С. 7–24.

Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / В. В. Иванов. — М. : Наука, 1976. — 306 с.

Иконников А. В. Город — утопии и реальное развитие / А. В. Иконников // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т. В. Степугина. — М., 1996. — С. 75–84.

Иллюстрированный мифологический словарь / М. Н. Ботвинник [и др.]. — СПб. : Северо-Запад, 1994. — 384 с.

Кибальник С. А. Роман Г. Газданова «Полет» как полемическая интерпретация метаромана И. А. Гончарова / С. А. Кибальник // Известия Уральского федерального университета. — Сер. 2. Гуманитарные науки. — 2013. — № 4 (120). — С. 214–223.

Книпович Е. Послесловие / Е. Книпович // Иностранная литература. — 1971. — № 12. — С. 179–182.

Кондрашов А. С. Кто есть кто: Боги и герои Древней Греции и Рима : [энциклопедический словарь] / А. С. Кондрашов. — М. : Рипол Классик, 2002. — 703 с.

Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспе-

риментальный словарь литературоведческих терминов / Кроме того, Визенер втайне от окружающих пишет книгу *Historia Arcana* // Проблемы истории критики и поэтики реализма : межвуз. сб. — Куйбышев, 1981. — С. 39–54.

Красавченко Т. Н. Гайто Газданов как писатель культурного пограничья / Т. Н. Красавченко // Известия Уральского федерального университета. — Сер. 2. Гуманитарные науки. — 2013. — № 4 (120). — С. 201–213.

Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа / К. Леви-Стросс // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. — М., 2000. — С. 121–152.

Леви-Стросс К. Структура мифов / Клод Леви-Стросс // Вопросы философии. — 1970. — № 7. — С. 153–164.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург : УрГПУ, 2010. — 905 с.

Лейдерман Н. Л. Теория литературы (вводный курс) / Н. Л. Лейдерман, Н. В. Барковская. — Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2002. — 73 с.

Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. — Екатеринбург : УрГПУ, 1997. — 318 с.

Лотман Ю. М. Культура и информация / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 141–153.

Лотман Ю. М. «Нам все необходимо. Лишнего в мире нет...» / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 442–451.

Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 109–142.

Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 417–430.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художе-

ственного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). — СПб., 1998. — С. 14–285.

Лотман Ю. М. Тезисы к семиотике русской культуры / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 226–236.

Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. — СПб., 2002. — С. 376–387.

Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants / Юлия Матвеева. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. — 196 с.

Медведева Н. Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе / Н. Г. Медведева // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 57–68.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : Восточная литература, 2000. — 408 с.

Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория / Т. А. Миллер // Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С. 5–106.

Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. Т. 2 : К-Я / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1988. — 719 с.

Мотылева Т. Л. Актуальность антифашистского романа. Размышления о новых книгах / Т. Л. Мотылева // Современная литература за рубежом: литературно-критические статьи. — Сб. 5 / сост. Н. А. Афанасьев, М. П. Топер. — М., 1983. — С. 19–48.

Нечепорук Е. М. Эрих Мария Ремарк / Е. М. Нечепорук // История зарубежной литературы XX века / под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской. — М., 1984. — С. 84–90.

Николаева Т. С. Проблема прогрессивной исторической личности в романе Л. Фейхтвангера «Лисы в винограднике» / Т. С. Николаева // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. К проблемам жанра : межвуз. науч. сб. — Саратов, 1983. — С. 19–31.

Николаева Т. С. Творчество Ремарка-антифашиста / Т. С. Николаева. — Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1983. — 134 с.

Новейшая история стран Европы и Америки. XX век : учеб. для студентов высш. учеб. заведений : в 2 ч. Ч. 1 : 1900–1945 / под ред. А. М. Родригеса, М. В. Пономарева. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 464 с.

Пелипенко А. А. Городской миф о городе [в эволюции художественного сознания и городского бытия] / А. А. Пелипенко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. — М., 1996. — С. 39–48.

Плутарх. Тесей / Плутарх // Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2 т. — Т. 1. — М., 1990. — С. 27–54.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2000. — 336 с.

Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2001. — 144 с.

Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) / В. Я. Пропп // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. ; Екатеринбург, 2001. — С. 453–471.

Проскурина Е. Н. Сюжеты о смерти и жизни в романах Г. Газданова / Е. Н. Проскурина // Известия Уральского федерального университета. — Сер. 2. Гуманитарные науки. — 2013. — № 4 (120). — С. 223–231.

Райхардт Г. Стихийные бедствия / Г. Райхардт ; пер. с нем. Б. И. Залесской. — [Б. м.] : Слово, 1994. — 48 с.

Рачинская Н. Н. Лион Фейхтвангер / Н. Н. Рачинская. — М. : Высшая школа, 1965. — 86 с.

Руднев В. П. Винни-Пух и философия обыденного языка / В. П. Руднев. — Изд. 3-е, испр., доп. и перераб. — М. : АРГРАФ, 2000. — 320 с.

Силантьев И. В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе / И. В. Силантьев. — Новосибирск : Изд-во НИИ МИОО НГУ, 1996. — 98 с.

Словарь гендерных терминов / под ред. А. А. Денисовой. — М. : Информация — XXI век, 2002. — 256 с.

Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. — М. : Фаир-Пресс, 1999. — 432 с.

Стародубцева Л. В. Поэтика воображаемого города в реальном мире духовных поисков / Л. В. Стародубцева // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / сост. Т. В. Степугина. — М., 1996. — С. 48–60.

Стеценко Е. А. Концепция традиции в литературе XX века / Е. А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. — М., 2002. — С. 47–82.

Сучков Б. Книга, которая судит / Б. Сучков // Иностранная литература. — 1955. — № 4. — С. 201–208.

Сучков Б. Л. К спорам о реализме / Б. Л. Сучков // Современная литература за рубежом : лит.-крит. ст. — Сб. 2 / сост. П. Топер. — М., 1966. — С. 431–462.

Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер / Б. Л. Сучков // Сучков Б. Л. Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, Л. Фейхтвангер, Т. Манн. — М., 1969. — С. 241–334.

Сучков Б. Л. Лион Фейхтвангер / Б. Л. Сучков // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 300–386.

Сучков Б. Л. Томас Манн / Б. Л. Сучков // Сучков Б. Л. Собр. соч. : в 3 т. — Т. 2 : Литературные портреты. — М., 1985. — С. 6–88.

Сучков Б. Л. Фейхтвангер / Б. Л. Сучков // История немецкой литературы : в 5 т. — Т. 5 : 1918–1945. — М., 1976. — С. 543–566.

Тамарченко Н. Д. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. — М. : Академия, 2004.

Толмачев В. М. Типология модернизма в Западной Европе и США: культурологический аспект / В. М. Толмачев // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 213–232.

Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 227–284.

Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. — М., 1987. — С. 121–132.

Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / З. Фрейд. — М. : Наука, 1989. — 455 с.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.

Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — Изд. 2-е. — М. : Высш. шк., 2000. — 398 с.

Харитонов М. Герой Ремарка в поисках опоры / М. Харитонов // Ремарк Э. М. Триумфальная арка. — М., 1982. — С. 3–10.

Хильшер Э. Поэтические картины мира / Э. Хильшер. — М. : Художественная литература, 1979. — 195 с.

Цурганова Е. А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в.: введение / Е. А. Цурганова // Современный роман: Опыт исследования. — М., 1990. — С. 3–24.

Штернбург В. фон. «Как будто все в последний раз». Отрывки из книги о жизни и творчестве Эриха Марии Ремарка / Вильгельм фон Штернбург ; пер. с нем. А. Егоршева // Иностранная литература. — 2000. — № 10. — С. 199–256.

Щербинина О. Г. Деревенские мистерии / Ольга Щербинина // Щербинина О. Г. Символы русской культуры. — Екатеринбург, 1998. — С. 5–10.

Щербинина О. Г. Символы русского эроса / Ольга Щербинина // Щербинина О. Г. Символы русской культуры. — Екатеринбург, 1998. — С. 67–78.

Элиаде М. Аспекты мифа : [пер. с фр.] / Мирча Элиаде. — 3-е изд. — М. ; Королев : Академический Проект : Парадигма, 2005. — 224 с.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / М. Элиаде ; пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. — СПб. : Алетей, 1998. — 250 с.

Эпштейн М. Н. Вещь и слово. О лирическом музее / М. Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. — М., 1988. — С. 304–333.

Эпштейн М. Н. Между мифом и реальностью (об уроках латиноамериканской литературы) / М. Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. — М., 1988. — С. 251–274.

Язьков Е. Ф. История стран Европы и Америки в новейшее время

(1918–1945 гг.) / Е.Ф. Язьков. — М. : МГУ, 1998. — 352 с.

Ямпольский М. Демон и лабиринт / М. Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 336 с.

Antkowiak A. Erich Maria Remarque: Leben und Werk / Alfred Antkowiak. — Westberlin : Verlag das Europäische Buch, 1983. — 158 S.

Baron V. Erich Maria Remarque “Die Nacht von Lissabon”: Menschen auf der Flucht / Viktoria Baron. — Osnabrück : Gymnasium Carolinum [Facharbeit], 2003. — 20 S.

Behmer M. “Der Tag danach”: Eine Exildebatte um Deutschlands Zukunft / Markus Behmer // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 223–244.

Behmer M. Vorwort / Markus Behmer // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 11–20.

Ben Ammar S. Das Dritte Reich und die Emigration in zwei Romanen von Erich Maria Remarque: “Arc de Triomphe” und “Zeit zu leben und Zeit zu sterben” : [Diplomarbeit] / Sarah Ben Ammar. — Lille : Université Charles de Gaulles, 2000/2001. — 89 S.

Berghahn M. Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany / Marion Berghahn. — New York ; Oxford : Berghahn Books, 2007. — 270 pp.

Bousch D. Die Imago Paris in den Exilromanen Remarques und die Rezeption in Frankreich / Denis Bousch // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. (Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs 12). — Osnabrück, 1998. — S. 371–384.

Fabian R. Zur Integration deutscher Emigranten in Frankreich 1933–1945 / Ruth Fabian // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 200–206.

Frühwald W. Gegenwärtige Probleme der Exilforschung / Wolfgang Frühwald, Wolfgang Schieder // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 9–27.

Haar C. ter. Zur Integrationsproblematik emigrierter deutscher Autoren in den Niederlanden / Carel ter Haar // Leben im Exil: Probleme der

Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 54–67.

Kinnebrock S. „Man fühlt sich, als wäre man geistig ein lebender Leichnam“. Lida Gustava Heymann (1868–1943) — eine genuin weibliche Exilerfahrung? / Susanne Kinnebrock // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 108–133.

Koch M. «Liebe Deinen Nächsten» : Roman [Electronic resource] // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. — Mode of access: <http://goo.gl/VrF6Fe> (дата обращения — 11.10.2013).

Koopmann H. Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“ / Helmut Koopmann // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 103–114.

Koopmann H. Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland / Helmut Koopmann // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. — Opladen, 1987. — S. 13–29.

Koszyk K. Das Exil und die Nachkriegspresse / Kurt Koszyk // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 318–330.

Maimann H. Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung / Helene Maimann // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 31–38.

Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen / Horst Möller // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 46–57.

Müssener H. „Meine Heimstatt fand ich hoch im Norden“ — „Schweden ist gut — für die Schweden“: Aspekte geglückter und missglückter Integration in Schweden nach 1933 / Helmut Müssener // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. —

Hamburg, 1981. — S. 39–53.

Orlowski H. “Die Grenze der Zwei. Oder auf der Flucht vor der Trivialität”: zu den Romanen von Erich Maria Remarque / Hubert Orlowski // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. (Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs 12). — Osnabrück, 1998. — S. 13–26.

Placke H. Nazizeit, Exil und Krieg in E. M. Remarques Roman “Die Nacht von Lissabon” (1961) — das Sich-Erinnern und Aussprechen / Heinrich Placke // Ursula Heukenkamp (Hrsg.). Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961). — Amsterdam ; Atlanta, 2001. — S. 91–102.

Riley A. W. Christentum und Revolution: Zu Alfred Döblins Romanzyklus “November 1918” / Anthony W. Riley // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 91–102.

Sagave P.-P. Sanary, Hauptstadt der deutschen Literatur im Exil / Pierre-Paul Sagave // Behmer M. (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 58–73.

Sandberg H.-J. Das Los der Fremde: Trauer und Zuversicht als Kategorien der Vermittlung im Werk und Wirken des Emigranten Max Tau / Hans-Joachim Sandberg // Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 115–121.

Schlösser I. Die Darstellung des Exils bei Erich Maria Remarque : [Examensarbeit] / Isabelle Schlösser. — Köln : Universität, 2001. — 113 S.

Schreckenberger H. “Durchkommen ist alles”. Physischer und psychischer Existenzkampf in Erich Maria Remarques Exil-Romanen / Helga Schreckenberger // Text + Kritik. — № 149. — 2001. — S. 30–41.

Schreckenberger H. Erich Maria Remarque im amerikanischen Exil / Helga Schreckenberger // Thomas F. Schneider (Hrsg.). Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung. — Osnabrück, 1998. — S. 251–266.

Stern G. Ob und wie sie sich anpassten: Deutsche Schriftsteller im Exilland USA / Guy Stern // Leben im Exil: Probleme der Integration

deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945. — Hamburg, 1981. — S. 68–76.

Stöber R. Das Netzwerk des Exils. Die *Deutschlandberichte der Sopade* und Sebastian Haffners *Germany: Jekyll & Hyde* im Vergleich / Rudolf Stöber // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen — Positionen — Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. — Münster ; Hamburg ; London, 2000. — S. 211–222.

Sywottek A. Tabuisierung und Anpassung in Ost und West. Bemerkungen zur deutschen Geschichte nach 1945 / Arnold Sywottek // Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949. — Opladen, 1987. — S. 229–260.

Научное издание

Поршнева Алиса Сергеевна

МИР ЭМИГРАЦИИ
В НЕМЕЦКОМ ЭМИГРАНТСКОМ РОМАНЕ
1930–1970-Х ГОДОВ
(Э. М. РЕМАРК, Л. ФЕЙХТВАНГЕР, К. МАНН)

Монография

Редактор *Е.А. Березовская*

Подписано в печать 20.11.2014. Формат 60х84/16.
Бумага писчая. Печать офсет. Усл. печ. л. 17,8.
Тираж 500 экз. Заказ 202.

ООО «Издательство УМЦ УПИ»
620078, Екатеринбург, ул. Гагарина, 35а, оф. 2,
тел.: (343) 362-91-16, 362-91-17

Отпечатано в типографии
Ризография НИЧ УрФУ
620002, Екатеринбург, ул. Мира, 19
тел.: (343) 375-45-13, (343) 375-41-79